GLI ADELPHI

Jurgis Baltrušaitis

Il Medioevo fantastico

Antichità ed esotismo nell'arte gotica

gli Adelphi
45

Nato nel 1903 in Lituania, Baltrušaitis si trasferisce a Parigi all'inizio degli anni Venti. L'incontro con Henri Focillon fa nascere in lui l'interesse per l'arte medioevale, determinando una svolta decisiva nella sua vita. Fra le due guerre insegna all'Università di Kaunas, in Lituania, per poi rientrare definitivamente a Parigi. Muore nel 1988. Di Baltrušaitis sono apparsi presso Adelphi: *Anamorfosi* (1978, nuova edizione riveduta e ampliata 1990), *Lo specchio* (1981), *Aberrazioni* (1983), *La ricerca di Iside* (1985).
Il Medioevo fantastico è stato pubblicato per la prima volta nel 1955, diventando rapidamente una indispensabile opera di riferimento.

JURGIS BALTRUŠAITIS

Il Medioevo fantastico

Antichità ed esotismi nell'arte gotica

CON UN' INTRODUZIONE DI MASSIMO OLDONI

ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:
Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique

Traduzione di Fulvio Zuliani e F. Bovoli
Le illustrazioni al tratto sono dell'autore

© 1972 JURGIS BALTRUŠAITIS - PARIS
© 1973 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
I edizione *gli Adelphi*: marzo 1993
III edizione *gli Adelphi*: aprile 1997

ISBN 88-459-0963-8

Indice

Indice delle illustrazioni 13

Introduzione *di Massimo Oldoni* 27

IL MEDIOEVO FANTASTICO

Prefazione 39

I *Grilli gotici* 41

I. MOSTRI OTTENUTI PER COMBINAZIONI DI TESTE: La testa con gambe. Teste e facce moltiplicate su differenti parti del corpo 43

II. GRILLI ANTICHI: Glittica greco-romana. Origine: divinità senza testa e con faccia sul tronco, geni multicefali, grappoli di teste persiani e sciti, scarabei sardi, elmi con maschere e cimieri zoomorfi 51

III. LE GEMME ANTICHE NEL MEDIOEVO: Nell'oreficeria preromanica. Risveglio del gusto carolingio nella seconda metà del XII secolo e nel Duecento. Il sigillo antico. La leggenda delle pietre. Gli intagli con *grilli*. Il cammeo disegnato da Matthieu Paris 58

IV. LE DIVINITÀ ACEFALE E MULTICEFALE NEL MEDIOEVO: Nella leggenda. Nell'Inferno e nelle allegorie. Il *gorgoneion* doppio nell'*Apocalisse* anglonormanna. Elmi gotici 62

V. I GRILLI ALLA FINE DEL MEDIOEVO: Smembramento. Nuova vita. Hieronymus Bosch, pittore di *grilli* 77

II *Bizzarrie dei sigilli e delle monete antichi* 83

I. BIZZARRIE DEI SIGILLI: La bestia nella conchiglia: gli animali antichi che escono dalla conchiglia e Afrodite *purpurissa*; la conchiglia generatrice di animali nel Medioevo. La nave-volante e la barca-pesce 85

II. MONETE ANTICHE: Il triscele. La Lupa capitolina. Ruolo della numismatica nella ritrasmissione dei temi. La medaglia dipinta. Il 'quadrupede a due zampe' delle monete galliche e celtiche 94

III *Ornamenti e cornici islamici* 103

I. IL MONDO MUSULMANO NEL MEDIOEVO GOTICO: La scienza araba. Il gusto del 'saraceno': collezioni, contraffazioni 105

II. DECORAZIONE ASTRATTA: L'ornamentazione cufica. L'intreccio a poligoni. La treccia stellata. I *cadeaux* 111

III. VEGETAZIONE FANTASTICA: Il rūmī gotico. La mezza-palmetta orientale e la flora dei manoscritti del Duecento e del Trecento. Le frange 119

IV. CORNICI: Medaglioni orientali. Polilobi, quadrifogli su riquadri. Travi fatimide. Tessuti. Arabeschi del Rinascimento 123

IV *Arabeschi fantastici* 129

I. RITORNO DEI MOSTRI IERATICI 131

II. METAMORFOSI DEGLI ORNAMENTI ARABI: L'intreccio vivente. Il rūmī zoomorfo; gli animali senza membra 133

III. I TRALCI CON TESTE E CON TRONCHI: In Oriente. In Occidente. Gli uomini senza gambe. *Naskhī* antropomorfo 135

IV. IL WAKWAK: Lo *hôm* con le teste. Le piante zoomorfe e le piante parlanti nelle leggende e nelle immagini islamiche. Metamorfosi occidentali: l'Albero della Vita con le teste e la serie renana; le favole orientali nella botanica medioevale; l'Albero del Sole e della Luna; l'Albero araldico del Male; l'Albero alchemico; l'Albero di Jesse e l'Albero del Conflitto dell'anima 144

V. ALTRI TEMI: Facce lunari. Combattimenti con la coda. Composizioni concatenate: lepri, pesci, cavalli, uomini, scimmie con diverse parti del corpo interscambiabili 160

VI. IL MUDHAHHĪB E IL MINIATURISTA GOTICO 170

V *Ali di pipistrello e demoni cinesi* 173

I. ALI DI PIPISTRELLO E CRESTE DI DRAGO NEL MEDIOEVO: Demoni romanici senza ali o con ali d'angelo. Apparizione delle ali di chirottero e delle creste dentate nel Duecento: uomini, draghi, mostri, cavalieri. L'uomo volante di Leonardo da Vinci 175

II. ALI DI PIPISTRELLO E DEMONI ESTREMO-ORIENTALI: Yin-Lung. Uomini alati. L'Inferno di Li Lung-mien. Il Dio-Tuono. Lei-Kung. Corrispondenze occidentali: demoni con seno di donna, demoni arborescenti, demoni con proboscide d'elefante, demoni unicorni con grandi orecchie, demoni cinocefali. Le armature T'ang 179

III. L'ESTREMO ORIENTE E L'OCCIDENTE: Conquiste e influsso dei Mongoli. Ambasciatori ed esploratori. Il secolo francescano in Cina. *Tartarica.* Commercio: tessuti, porcellana. Mode: il cappello a corna e il cappello piramidale. I Cinesi e i Mongoli nell'iconografia occidentale 193

IV. LA LEGGENDA DELLA PITTURA E DELL'INFERNO ESTREMO-ORIENTALI IN OCCIDENTE: Testimonianze di Aitone, di Ibn Batutah, di Marco Polo. Guillaume Boucher, orafo di draghi. Il mito dell'Anticristo di Mongolia, in Armenia, nella *Cronaca* di Kiracos; in Occidente, Ricoldo da Monte Croce, Ruggero Bacone. Contatti diretti e concordanze 204

VI *Prodigi estremo-orientali* 213

I. DIVINITÀ DELL'ESTREMO ORIENTE: supporti e aureole. Divinità a molte braccia e Nāga. L'Albero di Jesse con personaggi seduti nei calici di fiori. Aureole di cristallo. Il cosmo trasparente. L'uomo nel vaso di vetro 215

II. LA NATURA ANIMATA: Montagne e rocce zoomorfe. La geomanzia cinese: Fêng-Shui, il drago azzurro e la tigra bianca abitanti della crosta terrestre. Paesaggi zoomorfi e antropomorfi nei trattati di pittura cinese. L'ospite e i convitati. Le rocce zoomorfe di Persia. Il sistema Fêng-Shui in un erbario gotico. La natura vivente in Occidente. Le macchie dei muri interpretate da Leonardo da Vinci e da Sung Ti 228

III. OGGETTI VIVENTI: La rivolta degli oggetti in Bosch e in Bruegel. Oggetti umanizzati e utensili animati in Estremo Oriente 239

VII *Grandi temi buddhisti* 245

I. TENTAZIONI BUDDHISTE E TENTAZIONI OCCIDENTALI: Le *Tentazioni* dell'Asia Orientale e la *Tentazione* di Buddha. Le leggende orientali di sant'Antonio. Sostituzione delle prove successive con un assalto universale a sant'Antonio 247

II. DANZE MACABRE E CADAVERI DECOMPOSTI: L'incontro con i Morti nel Medioevo, i morti coricati, i morti in piedi, i morti danzanti. Le larve antiche. Il terzo e quarto incontro di Bodhisattva. Gli stadi della morte in Occidente. La scultura funeraria. I morti in piedi: colloquio di uno scheletro e di un monaco a Qizil e negli affreschi italiani. Gli scheletri demonizzati, i Vetāla e i Sitipati. Le danze macabre lamaiche. Pechino, centro lamaico e francescano. I Sitipati di Wolgemut 252

III. I MAṆḌALA: Il *maṇḍala* buddhista. Il *maṇḍala* gotico. La Ruota della Trasmigrazione e le sue metamorfosi occidentali 264

IV. IL CHI GOTICO 271

VIII *L'arco carenato orientale* 275

I. LA CONTRO-CURVA ORIENTALE: L'arco carenato e l'arco scolpito. I templi rupestri dell'India e della Cina. Varietà di contro-curve. L'arco carenato islamico e l'arco carenato armeno 277

II. LA CONTRO-CURVA IN OCCIDENTE: L'arco carenato in Inghilterra: il carenato sui festoni, il carenato triplo. Gli archi carenati nell'architettura del gotico fiammeggiante: il carenato sul pieno centro, il carenato sull'arco ad ansa di cesto, il carenato piatto. Conformità dell'ambiente e del momento 282

Conclusione 291

Note 297

Indice dei nomi 367

Indice delle illustrazioni

1. TESTE CON GAMBE: A. Soffitto di Metz, ca. 1220. B. Stalli di Lynn, ca. 1415.

2. TESTE CON GAMBE: A. Foglio del Museo Fitzwilliam di Cambridge, ca. 1280. B. *Salterio* del Lambeth Palace di Londra, inizi del Trecento

3. TESTA CON GAMBE: *Apocalisse* anglo-normanna, inizi del Trecento: l'Apertura del Quarto Sigillo, Tolosa

4. TESTA CON GAMBE: *Apocalisse*, Cinquecento, manoscritto tedesco A 177, f. 23, Dresda, Landesbibliothek

5. DISCESA AL LIMBO: Manoscritto di Wolfenbüttel, posteriore al 1235

6. ESSERI FANTASTICI: A. *Salterio* di Douai, 1322-1325. B. *Pontificale romano* di Lione, Quattrocento. C. *Boccaccio* di Monaco, fine del Quattrocento. D. Libro spagnolo, 1508

7. ESSERE FANTASTICO: Lettera capitale di un libro parigino, inizi del Cinquecento

8. IMMAGINE DEL PAPATO: Incisione di Norimberga, 1548

9. CARICATURA POPOLARE: Tirolo, Settecento

10. ESSERI FANTASTICI: A. *Salterio* di Ormesby, inizi del Trecento. B. *Salterio* della regina Mary, inizi del Trecento. C. *Heures* di Parigi, inizi del Trecento. D. *Bibbia* di William di Devon, 1251-1274

11. MOSTRI SUI MARGINI: *Heures* di Thérouanne, fine del Duecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 14284

12. ESSERE FANTASTICO: Vendôme (Loir-et-Cher), misericordia degli stalli, Quattrocento

13. GRILLI DI PIETRE INCISE ANTICHE

14. TESTE SPOSTATE: A e D. Sigilli trovati nella casa micenea di Zakro, a Creta. B. Bès sardo. C. Baubo di Priene

15. TESTE MULTIPLE: A. Divinità sumera, 3000 a.C. B. *Grillo* scita, V secolo a.C. C. *Grilli* iranici, IV secolo a.C. D. *Grilli* sardi, necropoli di Tharros, IV secolo a.C.

16. COPRICAPI ZOOMORFI ANTICHI: A. *Athena Polias*. B. *Grilli* di pietre incise

17. GRILLI ANTICHI E GRILLI GOTICI: A e C. *Grilli* antichi. B. *Grillo* di un manoscritto di Cambrai, Trecento. D. *Grillo* di un libro

stampato a Rouen nel Quattrocento. E. *Grillo* di un libro stampato a Lione nel Quattrocento

18. GENI ANTICHI E DEMONI GOTICI: A. Personaggio gastrocefalo su un sigillo antico. B. Demone del Quattrocento. C. Genio antico con testa sul posteriore. D. Demone del Rivestimento di Narbonne, 1373-1378

19. MOSTRI CON LE TESTE SPOSTATE: A. Il mostro di Melantone, simbolo del Papato. B. Angelo dell'acquasantiera di Vernon (Eure), Quattrocento. C. Danza di cupidi, incisione di Altobello, fine del Quattrocento

20. GRILLI MULTICEFALI: A. Triplo *grillo* antico. B. Affresco di Gurk (Carinzia), Duecento. C. Intaglio antico sul piccolo sigillo di Thibaud, re di Navarra, 1245. D. Misericordia degli stalli di Zurigo, secondo quarto del Trecento

21. TRIFRONTI GROTTESCHI: Saint-Pol-de-Léon (Finistère), misericordia degli stalli, Quattrocento. Foto Arch. fot.

22. TIZIANO: *Allegoria della Prudenza*, Londra, National Gallery. Foto del museo

23-24. TRINITÀ TRIFRONTI CRISTIANE E DIABOLICHE: A. Incisione francese del Cinquecento, da Didron, *Iconografia cristiana*. B. *Storia del santo Graal*, Quattrocento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 96, f. 61. Foto B.N.

25. L'ANTITRINITÀ: Disegno di Matthias Grünewald, ca. 1523-1524, Berlino, Kupferstichkabinett

26-27. DOPPIO GORGONEION: *Apocalisse* anglo-normanna, inizi del Duecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 403, f. 40, e scarabeo di Tharros, IV sec. a.C. Foto B.N.

28. TRIPLO GORGONEION: *Apocalisse* anglo-normanna, Canterbury, ca. 1290

29. CIMIERI ZOOMORFI: A. Figura romanica dell'archivolto di Aulnay (Charente-Maritime). B. Elmo della Filosofia, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-1205. C. Elmo del Quattrocento. D. *Armorial* scozzese di Claes Heynen, Trecento

30-31-32. GRILLO E PERSONAGGI MOSTRUOSI: A. *Grillo* del *Salterio Louterell*, Londra, British Museum. B. Figura di cavaliere, ca. 1390, affresco di Königsberg (oggi Kaliningrad in Russia). C. *L'Uomo Perfetto*, disegno tedesco del Quattrocento.

33. ELMI A FORMA DI GRILLO: Konrad Grünberg, *Wappencodex*, 1483

34. GRILLI DI HIERONYMUS BOSCH: A. Disegno di Berlino. B. *Pala degli Eremiti*, Venezia. C e D. Disegni di Oxford. E. *Grillo* antico

35. TESTA CON GAMBE: Grillo di Hieronymus Bosch (particolare della *Tentazione di sant'Antonio*, Lisbona, Museo de Arte Antiga. Foto Giraudon) e sigillo (un falso-antico) di Raoul Aubry, giudice a Lilla, 1320

36. LEVIATANO STETOCEFALO: Particolare del *Cristo agli Inferi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Foto del museo

37. RAFFIGURAZIONI ANTICHE DI ANIMALI NELLA CONCHIGLIA

38. AFRODITE NELLA CONCHIGLIA: Terracotta greca di epoca ellenistica, Parigi, Louvre. Foto Chuzeville

39. ANIMALI GOTICI NELLA CONCHIGLIA: A. *Pontificale* di Guillaume Durand, Trecento. B. *Breviario* di Langres, 1481-1487. C. *Chronique de Pise* scritta per Carlo il Temerario, Quattrocento. D. Stalli del Palazzo di Giustizia di Rouen, 1455-1469. E. *Heures* di Marguerite de Beaujeu, ca. 1363. F. Gemma antica. G. Capricorno dello Zodiaco delle *Très Riches Heures* del duca di Berry, 1410-1416. H. Rilievo di Suippes (Marne), Quattrocento. I. Moneta di Hatria con la testa di Afrodite

40. UOMO CHE ESCE DA UN MITILO: Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie*, particolare del pannello centrale, Madrid, Prado. Foto del museo

41. NAVE DEI FOLLI: Incisione di Cock, da Hieronymus Bosch

42. QUADRUPEDE E UOMO NELLA CONCHIGLIA: A. *Discesa al Limbo*, di Pieter Bruegel, Vienna, Albertina. B. *Allegoria* di Giovanni Bellini, ca. 1488, Venezia, Galleria dell'Accademia

43-44. NAVI FANTASTICHE: Hieronymus Bosch, *La tentazione di sant'Antonio* (particolari), Lisbona, Museo de Arte Antiga. Foto Giraudon. Sigilli antichi

45. TRISCELE: A. Intaglio antico. B. Da Hieronymus Bosch. C. Rilievo di Heiligenkreuz (Austria), Trecento. D. Fanciulli mostruosi nati nel 1516 a Tettnang, incisione di Hans Burgkmair

46. QUADRUPEDE CHE ALLATTA UOMINI: A. Base di un arco nella cattedrale di Metz, Trecento. B. Incisione tedesca, ca. 1465

47. POL DE LIMBOURG: Il mese di dicembre, calendario delle *Très Riches Heures* del duca di Berry, Chantilly, Musée Condé. Foto Giraudon

48. CERVO STREMATO: Antica pietra incisa, Berlino, Staatliches Museum

49. QUADRUPEDI A DUE ZAMPE: A. Statere dei Pedoni. B. Statere dei Parisii. C, D e E. Monete anglo-sassoni. F. Manoscritto dell'Inghilterra meridionale, 1280-1300. G. Tomba di Riccardo II a Westminster, ca. 1400. H e I. Manoscritti spagnoli del Quattrocento. J. *Bre-*

viario di Isabella la Cattolica, Quattrocento. K. *Bestiario* di Conrad de Megenberg, 1470. L. Raccolta di ornamenti di Stephan von Urach, ca. 1495

50. QUADRUPEDE A DUE ZAMPE: Disegno di Hieronymus Bosch, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

51. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA FIAMMINGA: Jan van Eyck, *La vergine del canonico van der Paele*, particolare, 1436, Bruges, Stedelijke Museum. Foto A.C.L.

52. TESSUTO PERSIANO CON FENICI CINESI: Melchior Broederlam, pala, particolare della *Presentazione al tempio e la fuga in Egitto*, 1398, Digione, Musée des Beaux-Arts

53. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA FIAMMINGA: Jan van Eyck, *La vergine e il bambino*, 1433, particolare, Dresda, Pinakothek. Foto Pfauder

54. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA ITALIANA: Dal Beato Angelico, *Madonna circondata dai santi*, Firenze, convento di San Marco

55. ORNAMENTI CUFICI: A. *Salterio* di san Luigi, ca. 1254-1270. B. *Apocalisse* di Saint-Sever, ca. 1028-1072

56. INTRECCI GOTICI E ISLAMICI: A. *Salterio* di Bohun, ca. 1370. B. *Salterio Tenison*, 1284. C. *Salterio* di Richard di Canterbury, inizi del Trecento. D. Ceramica siro-mesopotamica del Due-Trecento

57. INTRECCI GOTICI E ISLAMICI: A. *Bibbia* fiamminga, inizi del Trecento. B e C. *Salterio* di Gorleston, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. D (al centro). Compostiera persiana, XI secolo (?), Chicago, The Art Institute

58. INTRECCI A FIORONE: A. Ciotola di Kashan, Duecento, Coll. part. B. *Corano* magrebino di Muley Zidan. C e E. *Salterio* di Ormesby, inizi del Trecento. D. *Breviario* di Marguerite de Bar, inizi del Trecento. F. Leonardo da Vinci. G. Albrecht Dürer

59. INTRECCI ARBORESCENTI: Leonardo da Vinci, volta del castello Sforza a Milano, 1498. Foto Alinari-Giraudon

60. INTRECCI CALLIGRAFICI: A. Lettera di un libro stampato da Antoine Vérard, 1500. B. Frontespizio tedesco, 1572

61. FORMAZIONE DELLA MEZZA-FOGLIA RŪMĪ: A. Stucco sasanide di Kiš, IV secolo. B. Stucco abbaside di Sāmarrā, 836-839. C. Stucco fatimida di Qal'a Benī Hammad, XI secolo. D. Ceramica persiana arcaica. E. Ornamento tipo

62. MEZZA-FOGLIA RŪMĪ: A. Manoscritto persiano, ca. 1300. B e C. Ceramica di Raghes, prima del 1221. D. Avorio di Cordova, XI secolo. E. Avorio siciliano, XI-XII secolo. F. *Breviario* del Santo Sepolcro di Cambrai, fine del XIII secolo. G. Manoscritto francese di

Leningrado, 1230. H e I. *Breviario* di Metz, fine del XIII secolo. J. Manoscritto di Amiens, 1275-1300

63. ORNAMENTO A FRANGE: A. *Messale* di Luçon, fine del Trecento. B. *Breviario* di Belleville, di Jean Pucelle, 1300-1340. C. *Corano* scritto e miniato nel 1186

64. MEDAGLIONI POLILOBATI: A. Tessuto mesopotamico o egiziano, XI secolo, Durham. B. Cattedrale di Sens, la Liberalità. C. Tessuto tedesco, seconda metà del Duecento, abbazia di Isenhagen

65. MEDAGLIONI QUADRILOBATI: A. Rame incrostato, Mossul, 1238-1240. B. Tessuto tedesco, XIII-XIV secolo, abbazia di Ebsdorf. C. Kūbachī (Daghestan), moschea di Hunalla, XII secolo. D. Amiens, basamento della cattedrale

66. QUADRATI QUADRILOBATI: A. Travi fatimide provenienti dal Piccolo Palazzo del Cairo, fine del X secolo-1058. B. Cattedrale di Rouen, portale des Libraires, ca. 1290-1300

67. TESSUTI A MEDAGLIONI INTRECCIATI: A. Stoffa italo-moresca del Duecento. B. Albero di Jesse, *Salterio* inglese, inizi del Trecento

68. ORNAMENTI « ARABICI »: François Pellegrin, 1530

69. TESSUTI DIPINTI: A. Digione, architravi della cattedrale, fine del Duecento. B. Rouen, pavimento di Sainte-Catherine-du-Mont, seconda metà del Duecento. C. Schleswig (Germania), coro di San Pietro, ca. 1400

70. INTRECCI-SERPENTE: A. Ciotola di Raqqa, XI-XII secolo. B. Manoscritto inglese (Petrus Comestor), 1283-1300. C. *Salterio* di Ormesby, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. D. *Antifonario* renano, ca. 1350

71. MEZZA-FOGLIA RŪMĪ ZOOMORFA: A. Lamina invetriata ispano-moresca, inizi del Quattrocento. B. Rame incrostato, XII-XIII secolo. C. *Evangeliario* armeno, 1275. D. *Bibbia* di William di Devon, 1251-1274. E. *Pontificale* di Besançon, prima metà del Trecento. F. *Breviario* di Belleville, 1330-1340. G. Manoscritto della Francia settentrionale o fiammingo, fine del Duecento

72. TRALCIO ANTICO CON FILIAZIONI UMANE E ANIMALI: Tivoli, villa Adriana

73. PIANTE CON TESTE: A. Sigillo di Mohenjo-Daro, ca. 3000 a.C. B. Tessuto mesopotamico, IX-X secolo, Maestricht. C. Sarcofago di Teodota, ca. 720, Pavia

74. TRALCI PERSIANI CON TESTE: A. Bronzo inciso e incrostato, 1281. B. Rame inciso e incrostato, XII-XIII secolo. C. Lamina da rivestimento invetriata, XIII-XIV secolo

75-76. TRALCI CON TESTE: A. Frontespizio armeno, Ečmjadzin, ms. 379,

XII-XIII secolo. B. Frontespizio di un manoscritto persiano, Quattrocento

77. MEDAGLIONI DI TRALCI CON TESTE: A. Rame incrostato, Siria, 1249. B. *Bibbia* di Johannes Ponch, 1273

78. TRALCI CON TESTE: A. Frontespizio, scuola di Herāt, ca. 1410. B. *Lapidario* di Alfonso il Saggio, 1276-1278. C. *Antifonario* di Colonia, ca. 1330. D. *Salterio* di san Luigi, ca. 1254-1270. E. *Salterio* di Ormesby, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. F. *Antifonario* di Beaupré, ca. 1290. G. *Evangeliario* armeno, 1193. H. Bizzarria di Berardo da Teramo, miniaturista abruzzese, metà del Trecento. I. *Heures* della Francia nord-occidentale o fiamminghe, fine del Duecento

79. TRALCI CHE TERMINANO IN TRONCHI UMANI: A. Fregio invetriato, Persia, Trecento. B. Raccolta di leggende piccarde, Brabante, metà del Trecento

80. TRALCI ANTROPOMORFI: A. *Bibbia* olandese, ca. 1450. B. Gemelli dello Zodiaco, rame incrostato, Mossul, 1248. C. Manoscritto inglese, inizi del Trecento

81. NASKHĪ ANTROPOMORFO: A. Bacile eseguito da un artista di Herāt, 1163. B. *Fueros d'Aragon*, fine del Duecento. C. *Bibbia* francese, fine del Duecento. D e E. *Breviario* di Belleville, 1330-1340. F. *Bibbia* della contessa di Valois, ca. 1350

82. ALBERO PARLANTE DELLA LEGGENDA DI ALESSANDRO: *Shāh-nāmè* di Firdusi, inizi del Trecento, Washington, Freer Gallery

83. ALBERO PARLANTE: *Meraviglie della Natura*, 1388, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. suppl. pers. 332. Foto B.N.

84. L'ALBERO CON LE TESTE IN OCCIDENTE: A. L'Albero della Vita e la nascita di Eva, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-ca. 1205. B. Abramo tra due Alberi della Vita, manoscritto di Wolfenbüttel, ca. 1250. C. L'Albero della Vita e della Morte, tomba di Enrico di Festingen (morto nel 1286), Treviri

85. NARCISO: *Hortus Sanitatis*, Lubecca, 1492

86-87. ALBERI CON UCCELLI E AGNELLI: A. *Livre des Merveilles* del duca di Berry, fine del Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2810, f. 210. Foto B.N. B. Jean de Mandeville, Augsburg, 1481

88. ALBERI DEL SOLE E DELLA LUNA: A. Jean de Mandeville, Strasburgo, 1499. B. Manoscritto alchemico, Renania, prima del 1420

89. ALBERO DEL MALE: Affresco di Hoxne (Suffolk, Gran Bretagna), Trecento

90. ALBERO DEL MALE: *Verger de Soulas*, inizi del Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9220, f. 10. Foto B.N.

91. RAMI CHE TERMINANO IN TORSI UMANI: A. Eva, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-ca. 1205. B. Tralcio di un fregio invetriato persiano, Trecento. C. *Radix luxuriae* dell'Albero del Male, fine del Duecento, Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève

92. L'ALBERO CHE PRODUCE UOMINI: L'isola di Crèvepanse, incisione lionese, ca. 1600

93. ALBERI CON TESTE: A. Albero di Jesse, *Bibbia* olandese, ca. 1425. B. Albero delle Inquietudini e delle Incertezze dello Spirito, Petrarca, Augsburg, 1532

94. TESTE LUNARI: A. Manoscritto persiano, 1273. B. Manoscritto redatto a Baghdad nel 1396. C. Manoscritto armeno, 1230. D. *Pontificale* di Guillaume Durand, Trecento. E. *Lapidario* di Alfonso il Saggio, 1276-1278: la Luna avvolta dalla coda del drago

95. LOTTA CONTRO LA PROPRIA CODA: A. Moneta ortokida, 1185-1203. B. Trattato di Walter di Milemete, Inghilterra orientale, 1326. C. Manoscritto francese, fine del Duecento

96. LEPRI CON LE ORECCHIE IN COMUNE: A. Cattedrale di Lione, 1310-1320. B. Tun-huang, X secolo (?). C. Vaso Islamico, XII-XIII secolo, Leningrado, Ermitage. D. Paderborn, Quattrocento

97. LEPRI CON LE ORECCHIE IN COMUNE: Incisione olandese, 1576. Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N.

98. PESCI CON LE TESTE IN COMUNE: A. Ceramica egiziana, dinastie XVIII-XX. B. Disegno di Villard de Honnecourt, ca. 1235. C. Pavimento d'Hérivaux, Duecento. D. Ceramica arabeggiante di Paterna, XIII-XIV secolo

99. PESCI E CAVALLI CON CORPI INTERCAMBIABILI: A e B. Primo *Salterio* di Peterborough, fine del Duecento, e particolare. B. Disegno di un artista safavide, inizi del Seicento

100-101-102. FIGURE UMANE CON LA TESTA E I PIEDI INTERCAMBIABILI: A. Cattedrale di Rouen, portale des Libraires, 1290-1300. B. Incisione svizzera. C. Bronzo orientale, Washington, National Gallery of Art. Foto del museo

103-104. A. SIMBOLI ALCHEMICI: Lo Zolfo e il Mercurio, Basilio Valentino, ca. 1413. B. SIMBOLO DI UN AMORE INCOSTANTE, Cornelius Reen, ca. 1561, Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N.

105-106. A. SCENA BUFFONESCA: Incisione olandese, 1576, Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N. B. PERSONAGGI GIREVOLI, Cilindro assiro

107. DEMONI CON ALI DI PIPISTRELLO: A. *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, prima del 1223. B. Arazzo di Angers, ca. 1378

108. Dettaglio del *Trionfo della morte*, Pisa, affresco del Camposanto, ca. 1350-1360. Foto Anderson-Giraudon

109. DRAGO CON ALI MEMBRANOSE: Cattedrale di Poitiers, stalli, ca. 1300

110. ARMATURE CRESTATE: A. Borgognotta, ca. 1510. B. Elmo di Giacomo d'Aragona, seconda metà del Duecento. C. Armatura di cavallo, 1404

111-112. DRAGHI ALATI: A. Gentile Bellini, disegno di un cavaliere, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins. B. Disegno cinese da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

113-114. PIPISTRELLI UMANIZZATI: A. Bronzo Chou, V-III sec. a.C. B. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

115. DEMONI CON ALI DI CHIROTTERO: A. Demone che porta le ossa di Buddha, di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1163-1180, Boston, Museum of Fine Arts. B. Demone combattuto dall'arcangelo, *Grandes Heures* di Rohan, ca. 1430-1440

116. DEMONI-TUONO: Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

117-118. DEMONI CON ORECCHIE DI LEPRE: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Giotto, *San Francesco caccia i demoni*, 1296-1304, Assisi, affresco della Basilica superiore. Foto Anderson-Giraudon

119. DEMONI CINESI E GOTICI: A. Dipinto di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1163-1180, Boston, Museum of Fine Arts. B. 'Maître aux Boqueteaux', 1378

120-121. DEMONI CON BECCO D'UCCELLO: A. Dei-tuono, da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Josse Lieferinxe, detto il Maître de Saint Sébastien, *Diavolo abbattuto da san Michele*, particolare, Avignone, Musée du Petit-Palais

122. DEMONI ARBORESCENTI: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Disegno di Hieronymus Bosch, o copia da Bosch, Vienna, Albertina. C. Qara-qogo, frammento di un pavimento. D. Matthias Grünewald, *Pala d'Isenheim*, dettaglio, Colmar, Musée d'Unterlinden

123. DEMONI A TROMBA: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Da Schongauer, prima del 1473

124. DEMONI CON LUNGHE ORECCHIE E UNICO CORNO: A. *Calendrier des Bergers*, 1491. B. Statuetta T'ang. C. *Ars Moriendi*, ca. 1455

125. TESTE ORNATE DI ANIMALI: A. Cinocefalo di Jean de Mandeville, 1481. B. Pianeta Marte, dalla *Cosmografia* di John Foxton, 1408. C. Uomo zodiacale, *Très Riches Heures* del duca di Berry, 1410-1416. D. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. E e F. Personificazioni delle stelle nel *Tripitaka*

126. GINOCCHIA A FORMA DI TESTE: A. Costume delle rappresentazioni natalizie di Norimberga, di J. Rouf, 1539. B. *Calendrier des Bergers*, 1491. C. Animale indù. D. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

127. COPRICAPI GOTICI E CINESI: A e D. Statuette T'ang. B. Miniatura di Alexandre Bening (morto nel 1519). C. Busto reliquiario, Norimberga, ca. 1400. E. *Bodhisattva*, XII secolo. F. Maestro E. S., fine del Quattrocento

128. VASO CINESE: Disegno di Dürer, 1515, Londra, British Museum. Foto J. Freeman

129. CINESE CON LA TRECCIA: Particolare del *Paramento di Narbonne*, 1373-1378, Parigi, Louvre. Foto Giraudon

130. FIGURE ESTREMO-ORIENTALI NELLA MINIATURA OCCIDENTALE: A. Cinese in una decorazione sul margine di un manoscritto delle *Decadi* di Tito Livio, fine del Trecento-inizi del Quattrocento, Biblioteca di Ginevra, ms. fr. 77. B. Khan tartaro raffigurante la Gola, di un artista genovese della fine del Trecento, Londra, British Museum, Add. ms. 27695

131. ARMATURA MONGOLA: Alfabeto gotico del Maestro E. S., iniziale P, 1499

132. LA CADUTA DEGLI ANGELI: *De civitate Dei*, 1480, Mâcon

133. DIVINITÀ CON MOLTE BRACCIA: Pittura su tessuto, Tibet, Parigi, Musée Guimet. Foto del museo

134. DIVINITÀ CON MOLTE BRACCIA: A. Demone dell'assalto di Māra, Tun-huang, ca. X secolo, Parigi, Musée Guimet. B. Prodigio della *Cronaca di Norimberga*, di Wolgemut, 1493. C. La Fortuna, *Boccaccio* di Giovanni Senza Paura, 1409-1419, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193, f. 229

135. ALBERI CON I PERSONAGGI POSATI SUI CALICI DEI FIORI: A. Albero di Viṣṇu, Thatön, Birmania. B. Albero del Buddha storico e dei suoi predecessori, grotta di Chia-Chiang-hsien, nel Ssu-ch'uan, epoca T'ang. C. Albero di Jesse, Cattedrale di Rouen, 1511-1532

136. MONGOLI SEDUTI SU CALICI DI FIORI: A. Manoscritto manicheo di Qara-qogo. B. *Libro d'Ore* in olandese, 1468

137-138. AUREOLE CRISTALLINE: A. *La Madonna di Stuppach* di Matthias Grünewald, 1508-1512, Chiesa parrocchiale di Stuppach (Germania). B. Arhat in meditazione, di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1160, Boston, Museum of Fine Arts

139. SFERA LIMPIDA: Hieronymus Bosch, rovescio del *Giardino delle delizie*, ca. 1500, Madrid, Prado. Foto del museo

140. GLOBO DI CRISTALLO: Jos van Cleve, *Salvator mundi*, particolare, inizi del Cinquecento, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux

141. COSMO CRISTALLINO: Il ladro, nel *Misantropo* di Bruegel, 1568, Napoli, Museo Nazionale

142-143. AUREOLE DI VETRO: A. La visione del monaco bSod-nams, 1439-1505, pittura tibetana, Parigi, Musée Guimet. Foto Musées Nationaux. B. Personaggi grotteschi in una mandorla, particolare della *Dulle Griet* di Bruegel, 1564, Anversa, Mayer van den Bergh Museum

144. PERSONAGGI CHIUSI IN VASI DI VETRO: A. Il figlio della Madre dei Demoni imprigionato dal Buddha in un vaso per le elemosine, da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Uomini in una sfera di cristallo, Pieter Bruegel, particolare della *Dulle Griet*, 1564, Anversa, Mayer van den Bergh Museum

145. ROCCE ANTROPOMORFE E ZOOMORFE: Li-chan, inizi del Duecento, Washington, Freer Gallery. Foto del museo

146. LA TIGRE E IL DRAGO DELLA MONTAGNA: A. *Trattato della Natura*, Italia, Trecento. B. *Shāh-nāmè*, Širāz, 1393. C. Athanasius Kircher, *China illustrata*, 1667: « Roccia tigre » e « roccia drago »

147-148. MONTAGNE ZOOMORFE: A. *San Cristoforo* di Pieter Huys, Winterthur, coll. Reinhart. Foto del museo. B. *San Cristoforo*, Scuola di Hieronymus Bosch, Digione, Musée des Beaux-Arts. Foto A. Berlin

149. ROCCIA CON VOLTO UMANO: Marco Polo, *Il libro del Gran Khan*, ca. 1400 (particolare), Oxford, Bodleian Library. Foto della biblioteca

150. L'UOMO PRECIPITATO DALLA ROCCIA: A. Miracolo di Avalokiteśvara, stendardo di Tun-huang, X secolo, Parigi, Musée Guimet. B. *La caduta dei reprobi* di Thierry Bouts, particolare, ca. 1470, Parigi, Louvre, in deposito al Museo di Lilla. Foto Musées Nationaux

151-152. ROCCE ANTROPOMORFE: A. Kuan T'ung, inizio del X secolo, Pechino, Museo del Palazzo. B. Hieronymus Bosch, *Il Paradiso Terrestre*, sportello del *Carro di Fieno*, particolare, Madrid, Prado

153. PESCE-FISCHIETTO: *Hortus Sanitatis*, Magonza, 1491

154. DRAGO CON LE RUOTE: *Salterio Louterell*, ca. 1340, Londra, British Museum. Foto del museo

155. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE: *Bibbia* di Colonia, ca. 1478

156. OGGETTI ANIMATI: Cambrai, manoscritto 124, Cinquecento

157-158. OGGETTI ANIMATI: A. Hieronymus Bosch, *La tentazione di sant'Antonio*, Madrid, Prado. Foto Anderson-Giraudon. B. Tosa Mitsuaki, *Yorimitsu assalito dai fantasmi*, metà del Trecento

159-160-161. OGGETTI UMANIZZATI: A. Tosa Mitsunobu, *Corteo dei Cento Demoni*, inizi del Cinquecento. B. Hieronymus Cock, da un *Giudizio finale* di Bosch. C. Alart di Hameel, da un *Giudizio finale* di Bosch

162. LA TENTAZIONE DI BUDDHA, L'ASSALTO DI MĀRA (particolare): Tun-huang, circa X secolo, Parigi, Musée Guimet

163. Pieter Huys, *La tentazione di sant'Antonio*, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux

164. SCHELETRI ANTICHI SU PIETRE INCISE

165. I TRE STADI DEL CORPO DOPO LA MORTE: *Il trionfo della morte* (particolare), affresco del Camposanto di Pisa, 1350-1360. Foto Anderson-Giraudon

166. TERZO STADIO DEL CORPO DOPO LA MORTE: Tomba del cardinale Lagrange, Avignone, Musée du Petit-Palais. Foto Arch. fot.

167. IL MONACO E LO SCHELETRO: A. Qizil, Asia Centrale, prima del IX secolo. B. Dettaglio di un affresco della Basilica inferiore di Assisi

168. DEMONI-SCHELETRI: Tun-huang, circa X secolo, Parigi, Musée Guimet. Foto del museo

169. DEMONE-SCHELETRO: Rotolo di Kung K'ai (particolare), Duecento, Washington, Freer Gallery. Foto del museo.

170. I SITIPATI: A. Pittura tibetana. B. *Cronaca di Norimberga*, di Wolgemut, 1493

171. COMPOSIZIONE COSMOGRAFICA DEI CENTO BUDDHA: Kakrak, prima metà del V secolo

172. MANDALA: A. *Tripitaka*, Enciclopedia buddhista. B. *Le Gioie e i Trionfi della Vergine* di W. Traut, ca. 1510. C. *I Vizi e le Virtù*, Norimberga, ca. 1490

173. LA RUOTA DELLA TRASMIGRAZIONE: A. Pittura tibetana, Amburgo, Kunsthalle. B. *Specchio della Saggezza*, Norimberga, 1448. C. Le Sei Età del Mondo, *Breviario d'Amore* del Maestro Ermengau, Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 857, f. 56 v. Foto B.N.

174. NUBI CONVENZIONALI: A. Il *chi* cinese. B. Il *chi* gotico. C. Orlo di un cappuccio cinese, da Li Lung-mien. D. Nube di un'aureola gotica, incisione del Quattrocento

175. NUVOLA CHI: Iside che cura gli alberi, allegoria dell'Immacolata Concezione, Cristina di Pisano, inizi del Quattrocento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 606, f. 13 v. Foto B.N.

176. MANDORLA CON UNA NUVOLA CHI: *La città di Dio*, ca. 1385, Roma, Biblioteca Vaticana

177. ARCHI CARENATI CINESI: Lung-mên, grotta X, primo terzo del VI secolo

178. ARCO CARENATO CINESE: Stele votiva, 535, tempio Shao-Lin del Tung-Fêng-hsien

179-180-181. CARENATI ORIENTALI E GOTICI: A. Finestra della chiesa di Enlidja, Armenia, Duecento. B. Stele buddhista, 678, Tokio. C. Portale della chiesa di Herly (Somme), Quattrocento

182. IL CARENATO SULL'ARCO POLILOBATO E IL CARENATO TRIPLO: A. Stele T'ang. B. Monumento di Hardingstone, 1291. C. Saint David, Palazzo episcopale, secondo quarto del Trecento. D. Miniatura islamica, *L'orologio con i pavoni*, scuola mesopotamica, Egitto, 1354. E. Chi-Hsia-ssu, porta di una grotta, V-VI secolo. F. Ely, Cappella della Vergine, dopo il 1321. G. Westminster, tomba di Aymer de Valence, 1325. H. Cornice di uno specchio T'ang (618-906)

183. CARENATI SU UN TRACCIATO POLILOBATO: Stele T'ang, Coll. privata

184. CARENATI SU UN TRACCIATO POLILOBATO: A. Coronamento della Vergine, avorio con lo stemma di John Grandisson, vescovo di Exeter, secondo quarto del Trecento, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux. B. Scarning, tribuna su archi della chiesa

185. L'ARCO CARENATO RIBASSATO: Stele votiva cinese T'ang, 618-906, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design. Foto del museo

186. L'ARCO CARENATO RIBASSATO: A. Flavigny (Côte-d'Or), nicchia. B. Yvetot-Bocage (Manche), nicchia

187-188. NICCHIA BUDDHISTA E NICCHIA GOTICA: A. Wei Dy, stele votiva cinese buddhista, 551, Chicago, The Art Institute. Foto del museo. B. Blangy (Seine-Maritime), nicchia gotica, monumento funerario di un curato di Blangy. Foto Arch. fot.

189-190. DECORAZIONE FIAMMEGGIANTE: A. Pagoda Lung-Hu-t'a del Shên-T'ung-ssu, prima del 1367. B. Castello di Josselin (Morbihan), 1490-1505. Foto Arch. fot.

Introduzione:
Una diversa geografia del Medioevo

di Massimo Oldoni

Jurgis Baltrušaitis si distingue nella storia della cultura europea per i metodi, i recuperi e le ipotesi che la sua personalissima indagine critica propone. Baltrušaitis è un sottile ricercatore: la perfetta conoscenza dell'arte medioevale russa e asiatica gli ha consentito, in lunghi decenni di studi, di comporre un quadro assai complesso e organizzato degli intrecci che saldano, nella tradizione artistica e nella mentalità medioevali, la cultura occidentale, la simbologia orientale e un duttilissimo arco d'elementi esotici. Su tali basi ogni suo contributo porta nuovi spunti, fino a penetrare con precisione sempre maggiore nel cuore di questi meccanismi di scambio. Definita indagine iconologica, analisi stilistica o filologia dell'arte, la dimensione dell'opera di Baltrušaitis assume un ruolo non più eliminabile perché consente d'impostare finalmente su basi concrete la questione della continuità fra le civiltà artistiche d'Europa e d'Asia.

Da tutto questo nasce, nel 1955, *Le Moyen Âge fantastique*, forse il più celebre fra i libri dello storico lituano. Si tratta, in realtà, di una genesi lentamente prodottasi nel tempo. Già nel 1929 Baltrušaitis, in *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, si poneva il problema dei contatti, presunti o accertabili, fra l'architettura europea e certe manifestazioni stilistiche presenti anche in Russia. L'età romanica diventava occasione utilissima d'un confronto diretto, tutto rifluito nell'importante *Art sumérien, art roman*,[1] di qualche anno più tardo.

Eppure gli stili, le tendenze, le scuole non esauriscono le esigenti curiosità di Baltrušaitis. Così la sua verifica si sposta sull'ornamento, sul simbolo, sul dato decorativo. È l'anno d'un altro saggio fondamentale intorno alle raffigurazioni del Sole, della croce e della ruota spiraliforme:[2] la provenienza iranica di questi elementi si sfuma progressivamente nelle fasi della loro utilizzazione in area romanica attraverso inaudite metamorfosi. S'infittiscono i segni zoomorfi, le mutazioni vegetali o animali, sovrapposte a ornati già ricchi, e le geometrie si proiettano oltre il fantastico, nelle direzioni dell'assurdo, del grottesco, del satirico, del demoniaco. Baltrušaitis dimostra di sapersi muovere in tali categorie dell'espressione con un rigore e una capacità fuori del co-

1. *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934, seguito poco dopo da *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris, 1936.

2. *Quelques survivances des symboles solaires dans l'art du Moyen Âge*, in « Gazette des Beaux-Arts », I, 1937, pp. 79-82.

mune. La sua sensibilità per gli schemi geometrico-simbolici e le loro interpretazioni si concreta in un altro lungo studio, risalente alla fine degli Anni Trenta, sulla cosmografia cristiana e l'arte medioevale.[3] Qui lo storico afferma che le varie componenti decorative sottintendono, durante il Medioevo, « una tecnica e un pensiero... tradotti secondo un certo metodo di scrittura ». Siamo davvero alla radice d'un metodo che si dichiarerà perfettamente operante in *Le Moyen Âge fantastique*. Solo partendo da tale assunto, dalla ricerca d'un processo critico in evoluzione lineare, solo così riusciamo a spiegarci l'articolato avvicinamento a quelle nozioni di *imagerie* e *drôlerie* già intraviste in saggi precedenti: in *Monstres et Emblèmes*, risalente al 1953,[4] Baltrušaitis esamina l'opera di Alciato e puntualizza il recupero di un'antichità contaminatasi nel contatto con l'iconologia medioevale: « un medioevo davvero mostruoso si precisa sullo sfondo ... si sviluppa fino a ritornare verso uno dei suoi concetti originari ». All'altezza di questo saggio indicherei la stretta vicinanza che lega l'enunciato proposto qui sopra per gli emblemi di Alciato ai *grilli* del *Moyen Âge fantastique*, contrassegnati da una messa a fuoco ormai sicura. Quando, nel 1955, viene pubblicata l'opera, sembra che tutto l'universo di erudizione, di suggestioni e riferimenti si sia composto in un disegno dall'orlatura ben netta, dove tutto ha acquistato una sua necessità. Qui comincia *Le Moyen Âge fantastique*.

Il sottotitolo è significativo: *Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Baltrušaitis si chiede quali siano i prestiti che l'*imagerie* asiatica ha fatto al Gotico europeo, in quale misura il Medioevo Fantastico sia sorto da un incontro di simboliche e immaginazioni tanto apparentemente lontane e inconciliabili. Così l'intenzione di motivare alcune coincidenze modella, a poco a poco, una ricostruzione di autentica filologia e Baltrušaitis svela un prodigioso repertorio di fonti, testi e immagini che costituiscono il patrimonio figurativo del suo libro. È un sondare stratigrafico dove sparisce l'irresolutezza di chi voglia dare senso ad aree geo-temporali troppo vaste; grilli, bizzarrie, sigilli, monete, arabeschi... S'intersecano rapporti impensati e l'Asia centrale, la Cina, la filosofia del Buddha acquistano nuove possibilità alla luce della finissima esegesi di un critico che non trascura nulla. Su questa via il pesante e prezioso bagaglio dei motivi decorativi diffusisi in Europa fra il XIV e il XVI secolo coglie affinità e ri-

3. *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1939, ma si tratta di articoli già apparsi nella « Gazette des Beaux-Arts » fra il 1937 e il 1939.

4. *Monstres et Emblèmes. Une survivance de Moyen Âge dans les XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, in « Médecine de France », XXXIX, 1953, pp. 17-30.

chiami precisi. Al di là delle certezze della fede, delle regole morali, impariamo che nel magico e nel demoniaco l'umanesimo del Gotico mette alla prova i suoi procedimenti logici e li confronta con fasce culturali continuamente ignorate dalla critica o squalificate da inopportuni razionalismi. Il miracolo dell'*imagerie*, in *Le Moyen Âge fantastique*, è la prima conquista nella nuova comprensione delle segrete strutture del Gotico. Acquistano una identità le demonologie trecentesche e altri grandi temi dell'iconologia medioevale: i Tre Vivi e i Tre Morti, l'Inferno, gli Animali-simbolo, il Diavolo, il Giudizio Universale, il Grottesco fatto Uomo. Scrive Baltrušaitis: il Medioevo « non rinuncia ... ai vasti repertori antichi o esotici che hanno a lungo nutrito la sua immaginazione ... Questo fondamento sovrannaturale si consolida sopra un terreno complesso. Vi si rintracciano la teratologia dei secoli anteriori (ma trasposta in una realtà più efficace), vari elementi di differenti civiltà, ossessioni, fantasmagorie elaborate dall'immaginazione ... Qui non abbiamo trattato di questo sviluppo nel suo insieme, ma soltanto degli apporti esterni che hanno lasciato la loro impronta su di esso ... ». Potrei dire che il Medioevo di Baltrušaitis riesce pienamente persuasivo proprio laddove sbilancia il suo asse geografico e morale, da un lato, verso l'Antichità e la sopravvivenza della raffigurazione classica, dall'altro, verso le tradizioni decorative dell'Asia. Il *Giudizio* di Bosch,[5] o quello di Thierry Bouts,[6] i Diavoli del Duomo di Bonn, e Huys, Grünewald, Leonardo, Schongauer cercano, nell'analisi di Baltrušaitis, un paradigma diverso, diciamo più esauriente, che soddisfi un maggior arco di stupori o domande. L'arricchimento scatta a questo livello, s'arriva addirittura oltre: affiora una medioevalità più feroce e terrificante del Medioevo stesso, una violenza più liberata in rapporto a quella descritta nelle Enciclopedie, nei Bestiari dell'età di mezzo. La simbolica medioevale, infatti, sembra più lucida e semplice, forse meno terribile, priva comunque di un dato che il libro di Baltrušaitis pone in luce in modo chiarissimo e ossessionante: il Gotico avverte la sensazione che fuori della norma razionale esiste una realtà ed è compito dell'artista rappresentarla. Nel momento in cui questa esigenza alternativa si fa più urgente, l'intera tradizione decorativa gotica contraddice la propria origine medioevale e, per descrivere un nuovo mondo di immagini, scopre un'altra direzione. A tale processo, secondo Baltrušaitis, collaborano con effetto determinante le formidabili presenze dell'iconologia asiatica.

Non si tratta, lo s'intende bene, d'una teoria avventata o ambi-

5. Conservato nella Pinacoteca di Monaco.

6. Al Louvre.

gua. La preparazione dello storico lituano è troppo acuta, troppo raffinata per lasciare spazio al tentennamento. A riprova facciamo i conti con l'Alto Medioevo e il risultato quadra perfettamente. I secoli anteriori al Mille non conoscono altra realtà che quella delineata nel rapporto che collega i fatti dell'uomo alla presenza di Dio: ogni fenomeno eccentrico viene costretto a rientrare secondo questo parametro. Qui, al contrario, abbiamo una cultura che s'è finalmente affrancata da tali schemi, pur rimanendo poi come atterrita dalla sua stessa presa di consapevolezza. Perciò quando Baltrušaitis cerca testimonianze dal vivo, egli preferisce chiederle ai viaggiatori, a Ricoldo, a Odorico, ai Polo, a Jean de Mandeville: queste voci raccontano un'intelligenza tipica, occidentale nella misura in cui si chiarisce, in quel che narrano, una reazione stupefatta di fronte alle società dell'Oriente, alla cultura là espressa secondo gradi di piena maturità. Su questa base l'arco dei rimandi di Baltrušaitis si enuclea in due punti: quel che del Medioevo resta affidato alle età successive, quel che di medioevale esiste nell'adozione di modelli preesistenti o sorti all'interno di culture filosofico-figurative completamente differenti. A risposta del primo quesito s'affollano citazioni iconologiche fra i secoli XIV e XVI, per il secondo tema il compito è più arduo: rintracciare la genesi d'una *imagerie* può non coincidere con la scoperta del meccanismo centrale della fantasia da cui essa s'è prodotta. Tuttavia Baltrušaitis dà prova d'umiltà: preferisce fornirci una completa serie di dati, osservazioni, inediti, suggerimenti. Preferisce che l'incastro sia automatico, non forzato, semmai guidato dal concorrere di tante analogie. L'età gotica allarga i suoi confini, tocca l'Asia e *Le Moyen Âge fantastique* potrebbe essere il *Tagebuch* di questo straordinario viaggio d'avvicinamento. Certo, qualcosa sembra restar fuori. Potremmo supporre che sia la storia a rimetterci. Un'indagine fermata all'ornato, al motivo architettonico, alla rappresentazione stilistica rischia d'insabbiarsi, di lasciar da parte le cose, i fatti e le prammatiche. Siamo talmente abituati a certa critica positiva, realista e oggettiva fino all'errore che, poi, temiamo di finire sempre nel baratro seguendo altri percorsi. Baltrušaitis, però, ci guida con sicurezza su tracce solo a lui note: rende solidi impressionismi a cui difficilmente si darebbe credito, solleva chiusure troppo spesso pensate inesistenti da chi non ne possedeva la chiave.

Prima di Baltrušaitis pochi nomi ma grandi: il Saxl con le sue *Lectures*,[7] il Panofsky di *Idea*,[8] il Focillon, il cui contributo resta

7. F. Saxl, *Lectures*, London, 1957; trad. it. *La Storia delle immagini*, Bari, 1965.

8. E. Panofsky, *Idea*, Berlin, 1924; trad. it. *Idea*, Firenze, 1952.

insostituito soprattutto nella prospettica di Baltrušaitis,[9] il Mâle vero anticipatore degli sviluppi verso Oriente delle tematiche decorative del Gotico.[10] Questo il posto del *Moyen Âge fantastique* e questo il solco entro cui si giustifica un'altra opera di Baltrušaitis dedicata al Gotico Fantastico.[11] Tra Medioevo demoniaco, prestiti asiatici, teratologie cinesi si scatena un'interpretazione della cultura europea finalmente libera da canoni bloccanti. È la lezione del Warburg Institute e di Wittkower in particolare,[12] il quale, tredici anni prima di *Le Moyen Âge fantastique*, indica il 'meraviglioso Levante' come risolutore di tanti enigmi occidentali.

Baltrušaitis possiede una qualità in più: il senso delle proporzioni. Egli s'arresta al rischio dell'equivoco e non commette, per esempio, gli eccessi di Huizinga, che seppellisce un Medioevo inattuale di fronte al Quattrocento,[13] o di Haydn, che perde di vista il Rinascimento senza riuscire a indicarci lo sbocco opposto.[14] Questo *Moyen Âge fantastique* tiene la difficile soglia dell'equilibrio, dove un'età, letta nell'antica triplice valenza di passato-presente-futuro, acquista un peso inclinante in più, l'Oriente: e di volta in volta l'oscillazione si altera, si sbilancia alla ricerca di nuovi e riposti nessi.

L'ipotesi di Baltrušaitis è dimostrata: classificando certi inspiegabili elementi nell'accezione d'un 'manierismo gotico' (meno equivoco di quello di Hocke [15]), l'autore evita possibili fraintendimenti e lascia alla storia della cultura del nostro secolo una limpidissima eredità: la critica comparata applicata all'iconologia.

9. Inutile citare i saggi sull'arte medioevale, sulle sopravvivenze classiche, sull'anno Mille o sull'arte buddhista. Riesce davvero interessante, in rapporto a Baltrušaitis, la rilettura di quella *Vie des Formes* (Paris, 1943; trad. it. *Vita delle forme*, Milano, 1945) in cui Focillon sintetizza il proprio pensiero in una vera teoria della critica.

10. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908.

11. J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960: cfr. anche *Aberrations et légendes des formes*, Paris, 1957 (trad. it. *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano, 1983).

12. R. Wittkower, *Marvels of the East*, in « Journal of the Warburg Institute », V, 1942; cfr. per analogia A. Warburg, *A Lecture on Serpent Ritual*, *ibid.*, I, 1938-1939.

13. J. Huizinga, *Herfsttijd der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919 (trad. it. *Autunno del Medioevo*, Firenze, 1940).

14. H. Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York, 1950 (trad. it. *Il Controrinascimento*, Bologna, 1968). Anche discutibile, ma più stimolante, è W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, New York, 1955 (trad. it. *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova, 1968). Migliore d'entrambi E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, 1962, dove Baltrušaitis viene più volte citato.

15. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957.

Poi verrà, da molteplici sponde, la verifica felice del percorso: Assunto,[16] Tenenti,[17] Cosacchi,[18] Kubach[19] confermano la tesi. In *Le Moyen Âge fantastique* le ascendenze imprevedibili, le forti tensioni espressive dei secoli XIV-XVI pulsano in un incessante confronto di Antichità, Islam, Asia e coscienza che il Basso Medioevo acquista di se stesso proprio nel momento del suo tramonto. Da questo dinamismo organico e vitale risulta un Gotico in controluce, situato secondo una diversa geografia mentale, distante a sufficienza per individuarne i contorni incerti nell'àmbito d'una cultura artistica nient'affatto saldata in un sol blocco, ma dove, al contrario, pullula l'eccentrico e l'esotico.

La *drôlerie* diventa un elemento di struttura, una funzionale presenza. Il pericolo corso da Baltrušaitis è grosso: rifiutando un Medioevo artistico tutto europeo, si rischiava di rimanere scoperti dalla parte opposta, a est, con una serie di dati che, improvvisamente, sarebbero diventati incontrollabili. E perfino l'armonica poetica medioevale che oggi Vinaver propone[20] non avrebbe risolto nessuno dei dilemmi di Baltrušaitis. E, nonostante tutto, l'operazione riesce. Lo studioso lituano non cerca poetiche, bensì valori simbolici; non vuole sicurezze, bensì continuità. L'importanza del *Moyen Âge fantastique* gioca nello schiudersi di questa nuova quinta: la fragilità di qualsiasi concezione eurocentrica crea un Medioevo assediato dalla morte, mentre il più largo orizzonte proposto da Baltrušaitis descrive un movimento incessante di segni, intrecci, inclinazioni, prestiti, grandezze caduche e bugiarde regole morali. E dalla crisi dei significati ornamentali del Medioevo si giunge alla scoperta d'una nuova dimensione del fantastico.

L'avventura finisce qui. Baltrušaitis scopre tutto senza nulla inventare: la sua biblioteca di Babele sono soltanto la precisione, l'ampiezza e la logica dei suoi confronti. Scriveva Focillon: « Ogni stile attraversa parecchie età, parecchi stadi. Non si tratta di assimilare le età degli stili alle età dell'uomo, ma la vita delle forme non nasce a caso, essa non è uno sfondo decorativo ben adattato alla storia e scaturito dalle sue necessità, esse obbediscono a regole che sono loro proprie, che sono in loro ».[21] E un libro che sembrava condurci nel Maelström, ci riporta più sicuri a riva. Il bizzarro, l'ignoto, il magico, il grottesco, il maligno non rappre-

16. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961.
17. A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, 1957.
18. S. Cosacchi, *Makabertanz*, Meisenheim, 1965.
19. E. Kubach-P. Bloch, *Früh- und Hochromanik*, Baden-Baden, 1964.
20. E. Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, 1970.
21. H. Focillon, *Vie des Formes*, cit., p. 21.

sentano soltanto costanti mentali del Medioevo: ci riguardano tutti, assimilano in noi giudizi e scelte. È l'implicita lezione di queste pagine: Baltrušaitis rammenta, in fondo, un poco di prudenza. Perché quel che vediamo non è tutto il visibile.

Intanto il Medioevo Fantastico di Baltrušaitis si popola di vita, di colore, d'una magia perenne, come nell'antica danza:

Duchi marchesi e grandi baroni
Vedi la Morte cum tosechati beveroni
Che in terra morti li fa trabucare.
Vedi colui che nel mondo ha posto sua speranza
Vedi la Morte e dàli una lanza
Che presto sotto terra el fa soterare.
Vedi colui che se confida ne la malicia
De l'avere del mondo assai ne acquista
Vedi la Morte e dàli una friça
Che subito a la geisa el fa portare.
Vedi colui che se confida in sua forteça
In castello in oro e in sua belleça
Vene Morte e dàli una sagita.
Dio sa dove quella anima vada ad habitare!
Vedi colui che se confida in arme che talgia
A chasa calda lo manda a stare ...[22]

22. Testo risalente al secolo XIV-XV, conservato in ms. alla Biblioteca Comunale di Ferrara (211, NB. 1).

Il Medioevo fantastico

Avvertenza dell'autore

Questo libro faceva parte, in origine, di uno studio molto più ampio, che aveva per titolo *Réveils et prodiges dans l'art gothique*. Gli aspetti antichi e orientali vi erano trattati in relazione all'insieme delle correnti che avevano risvegliato il gusto del fantastico in piena epoca di 'realismo' medioevale. Le circostanze hanno fatto sì che le due parti – una concernente lo sviluppo interno, l'altra gli apporti esterni – siano state pubblicate separatamente, come due parti indipendenti, la prima (*Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*) nel 1960, la seconda (*Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*) precedentemente, nel 1955.

Quest'ultimo libro, uscito nella collezione Henri Focillon un quarto di secolo fa, è stato rapidamente esaurito. Nel frattempo, era stato pubblicato in Italia (nel 1973 e, in edizione tascabile, nel 1977 e nel 1979) e in Romania (nel 1975). Era dunque necessaria una nuova edizione francese, che qui diamo, aggiornata e completata da una documentazione più ricca. Poiché nessuna ricerca successiva, a quanto ne sappiamo, ne ha mutato o superato le linee fondamentali, essa corrisponde all'ultimo stadio della questione, la cui importanza per la storia d'una grande epoca non cessa di accrescersi.

Prefazione

Il Medioevo gotico evoca, in generale, la scoperta della natura e della vita. Con l'esaurirsi della iconografia romanica, consolidatasi sopra un terreno complesso, con i suoi mostri, i suoi prodigi antichi e orientali, formicolanti in una decorazione astratta o stilizzata, abbiamo l'esplosione di una flora viva e la genesi di belle figure umane che si evolvono verso la realtà e verso un ordine organico. L'Occidente trionfa in Occidente, e si affranca da ogni predominio esterno.

Questa prospettiva è senz'altro esatta. Tuttavia è lontana dal definire tutti gli aspetti di uno sviluppo tortuoso nel quale intervengono, in momenti differenti, molteplici fattori ed elementi. Il Medioevo non rinuncerà mai al fantastico. Vi ritorna senza posa nel corso della sua evoluzione, ora facendo rivivere le sue forme primitive, ora arricchendole con sistemi nuovi. Non rinuncia neppure ai vasti repertori antichi o esotici che hanno a lungo nutrito la sua immaginazione.

Oggetto del nostro studio sono dunque questi apporti esterni. La loro azione si fa sentire nel corso del Duecento, quando l'arte gotica si distende ancora in tutta la sua armonia e nella sua intatta freschezza. Si accentua peraltro nei periodi successivi durante i quali riscontriamo, da una parte, l'indebolirsi dell'equilibrio naturale, in una ricerca di raffinatezza e di complicazione, e, dall'altra, il risveglio di sogni tormentati, di convulsioni e di ondeggiamenti, tipicamente romanici. La rinascita dei cicli dell'Inferno, delle creature deformi, degli esseri favolosi che si moltiplicano nei Bestiari, nei margini dei manoscritti o nella decorazione scultorea, e il reintegrarsi di tutto un mondo fittizio all'interno del mondo vivente, alterano l'unità dei temi e dei princìpi della prima fase di questa genesi. Essi fanno rivivere allo stesso tempo le fonti che hanno sempre alimentato le fantasie e le leggende: l'Antichità classica e l'Oriente.*

Tralasciate durante un certo periodo di tempo, le principali culle dei mostri della terra sono di nuovo utilizzate dall'Occidente, ma i prestiti non si fanno alle stesse condizioni. Il sostrato antico è conosciuto meglio. Vengono scoperti vasti repertori nuovi nella glittica e sulle monete, diventate importanti strumenti di trasmissione. Per parte sua, l'Islam ha subìto una evoluzione do-

* Le fasi e gli aspetti di questa reintegrazione di un sostrato antico nei nuovi sistemi sono oggetto del libro dello stesso autore, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960.

po l'XI secolo, e non offre più esattamente gli stessi motivi. Infine, l'Oriente si è bruscamente aperto fino alla Cina – che ora segna profondamente lo sviluppo di molte grandi civiltà. Il Medioevo cresce per effetto di questi contatti e in questi più estesi confini: uno degli aspetti del suo genio è infatti questa capacità d'assimilare senza tradire se stesso. Dopo che ha acquisito ed elaborato tutta una serie di forme eterogenee, appare più misterioso ancora e più completo. Il fiorire dell'Occidente gotico non conduce a una rottura con i mondi esterni. Anzi, si accompagna a un rinnovarsi delle antiche fonti.

I capitoli che seguono trattano questi apporti, considerati soltanto nell'àmbito del sovrannaturale. La loro azione si è esercitata in tutte le direzioni, ma hanno trovato un fondo e un'intenzione comuni nell'irrealismo fantastico, che, per definizione, è costantemente associato a universi lontani, sia nel tempo sia nello spazio. C'è stata una convergenza di influenze e, se ci siamo permessi di presentare sullo stesso piano gli elementi antichi e quelli orientali, è perché anche il Medioevo ha fatto questa confusione, designando spesso con lo stesso nome, « saraceni », monumenti greco-romani e oggetti o forme islamici, assunti nella stessa categoria di « non-cristiani ». Questo termine corrente, che in un certo modo indica un esotismo in generale, può inglobare tutte le categorie di questi contributi e ne conferma l'importanza. Noi ne abbiamo scelti gli elementi più significativi, senza pretendere di darne un quadro esauriente. Essi ci bastano, nondimeno, per mettere in evidenza un perenne dualismo del Medioevo che, anche nella sua ricerca della realtà, spazia continuamente verso regioni lontane e chimeriche, e conserva, sino alla fine, la propria universalità.*

* Per il termine « saraceno », riferito a monumenti romani (*opus saracenum, torri saracene* di Antibes, *li sepouture d'un sarrazin*, dittico consolare riprodotto da Villard de Honnecourt), cfr. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, p. 27. J. von Schlosser segnala una copia quattrocentesca di una medaglia di Postumo qualificata come saracena (*Die ältesten Medaillen und die Antike*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses », XVIII, 1897, p. 90).

I *Grilli gotici*

I. MOSTRI OTTENUTI PER COMBINAZIONI DI TESTE: La testa con gambe. Teste e facce moltiplicate su differenti parti del corpo.

II. GRILLI ANTICHI: Glittica greco-romana. Origine: divinità senza testa e con faccia sul tronco, geni multicefali, grappoli di teste persiani e sciti, scarabei sardi, elmi con maschere e cimieri zoomorfi.

III. LE GEMME ANTICHE NEL MEDIOEVO: Nell'oreficeria preromanica. Risveglio del gusto carolingio nella seconda metà del XII secolo e nel Duecento. Il sigillo antico. La leggenda delle pietre. Gli intagli con *grilli*. Il cammeo disegnato da Matthieu Paris.

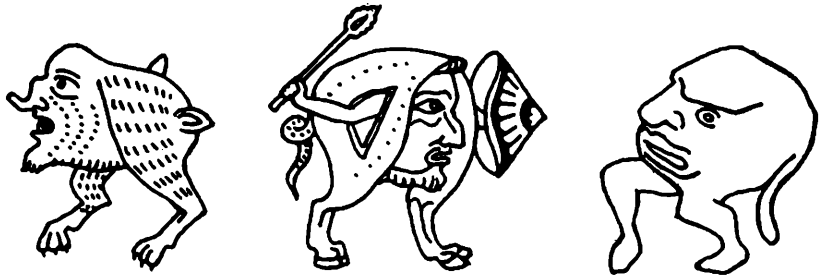
IV. LE DIVINITÀ ACEFALE E MULTICEFALE NEL MEDIOEVO: Nella leggenda. Nell'Inferno e nelle allegorie. Il *gorgoneion* doppio nell'*Apocalisse* anglo-normanna. Elmi gotici.

V. I GRILLI ALLA FINE DEL MEDIOEVO: Smembramento. Nuova vita. Hieronymus Bosch, pittore di *grilli*.

L'Antichità greco-romana possiede due volti: da una parte, un mondo di dèi e di uomini dove tutto è eroico e nobile nello schiudersi di una vita possente e organica, e, dall'altra, un mondo di esseri fantastici dalle origini complesse, spesso venuti da molto lontano, e che presentano mescolanze di corpi e di nature eterogenee. Eppure si tratta della medesima visione di un'epopea fatta di elementi e aspetti molteplici, che costituiscono un universo completo e unico.

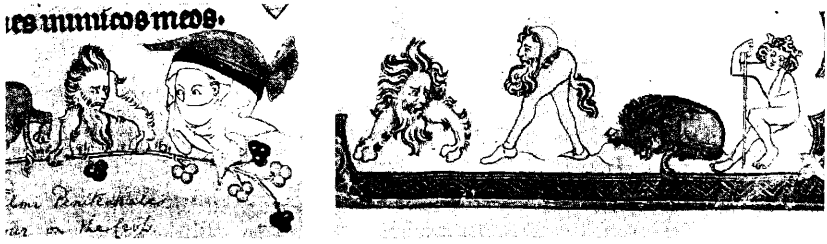
Non così è nella storia delle sue sopravvivenze. Il Medioevo, che non ha mai perso contatto con l'antico sostrato,[1] si volge ora verso l'uno, ora verso l'altro di questi aspetti. E allorché attraversa un periodo 'classico' cerca i fondamenti di un'armonia e una immagine dell'uomo.

Quando questa stabilità viene alterata, quando le metamorfosi delle forme e dello spirito scatenano la fantasia e l'immaginazione, ecco che ritroviamo il mostro e la bestia, e le stesse divinità dell'Olimpo rivestono spesso un carattere selvatico, quasi animale. Con questo spirito vi ha generalmente attinto l'iconografia romanica.[2] Il fenomeno ricompare nel Duecento e si svi-



1. TESTE CON GAMBE: A. Soffitto di Metz, ca. 1220. B. Stalli di Lynn, ca. 1415

luppa con il disgregarsi del classicismo gotico. L'Antichità mostruosa si sostituisce progressivamente all'Antichità umanista. La mitologia moralizzata si snatura.[3] Perfino il quadro delle sfere celesti si popola di costellazioni zoomorfiche, risuscitate e orientalizzate dagli Arabi. In uno studio sulla cosmografia cristiana,[4] ab-



A B

2. TESTE CON GAMBE: A. Foglio del Museo Fitzwilliam di Cambridge, ca. 1280. B. *Salterio* del Lambeth Palace di Londra, inizi del Trecento

biamo mostrato come i temi dello Zodiaco, delle rose dei venti, dei planisferi ellenistici che, introdotti nel Medioevo,[5] hanno costantemente cambiato di contenuto, rinascono dopo il Duecento sovraccarichi di figure simboliche e trasposti in nuovi àmbiti. L'Islam ha contribuito in modo assai rilevante a questa ritrasmissione, ma il risveglio avviene anche direttamente. Nell'iconografia gotica nasce e si diffonde tutta una serie di creature strane, ignorate o poco conosciute nel XII secolo, e, in primo luogo, i mostri ottenuti per combinazione di teste.

Il tipo rudimentale di questa specie sostituisce l'intero corpo con una faccia. Compare già, verso il 1220,[6] nel soffitto di Metz. Fra i numerosi esseri fantastici ve ne sono due composti da una testa umana e da zampe attaccate direttamente a essa, senza ventre e senza tronco. In uno la nuca è ornata da una coda e alle orecchie si sostituiscono braccia che reggono uno scudo e brandiscono un'arma; l'altro, sulle due zampe non ha che una testa barbuta. Nonostante queste riduzioni anatomiche, essi sono di una sconvolgente vivacità (fig. 1). Ritroviamo il mostro sul pavimento di Gournay (XIV secolo),[7] a Hereford (1380)[8] e a Lynn (ca. 1415),[9] nei rilievi degli stalli del coro. Il motivo, poi, è assai diffuso nella decorazione dei manoscritti. Un foglio del Museo Fitzwilliam di Cambridge (ca. 1280)[10] mostra una faccia tragica, dalla barba fluente e dai capelli al vento come una criniera di leone, attaccata al posteriore di un quadrupede. Il disegno è ricopiato su un *Salterio* del Lambeth Palace (inizi del Trecento),[11] proveniente dalla diocesi di York, ma che riflette lo stile dell'Inghilterra orientale (fig. 2). Una grottesca del trattato di Walter di Milemete (1326-1327)[12] deriva anch'essa da un medesimo modello.

Composizioni analoghe vengono fatte anche con teste di animali. Nelle *Apocalissi* anglo-normanne[13] si vedono le fauci del Leviatano trottare dietro la Morte che cavalca il cavallo pallido del-

3. TESTA CON GAMBE: *Apocalisse* anglo-normanna, inizi del Trecento: l'Apertura del Quarto Sigillo, Tolosa

4. TESTA CON GAMBE: *Apocalisse*, Cinquecento, manoscritto tedesco A 177, f. 23, Dresda, Landesbibliothek

5. DISCESA AL LIMBO: Manoscritto di Wolfenbüttel, posteriore al 1235

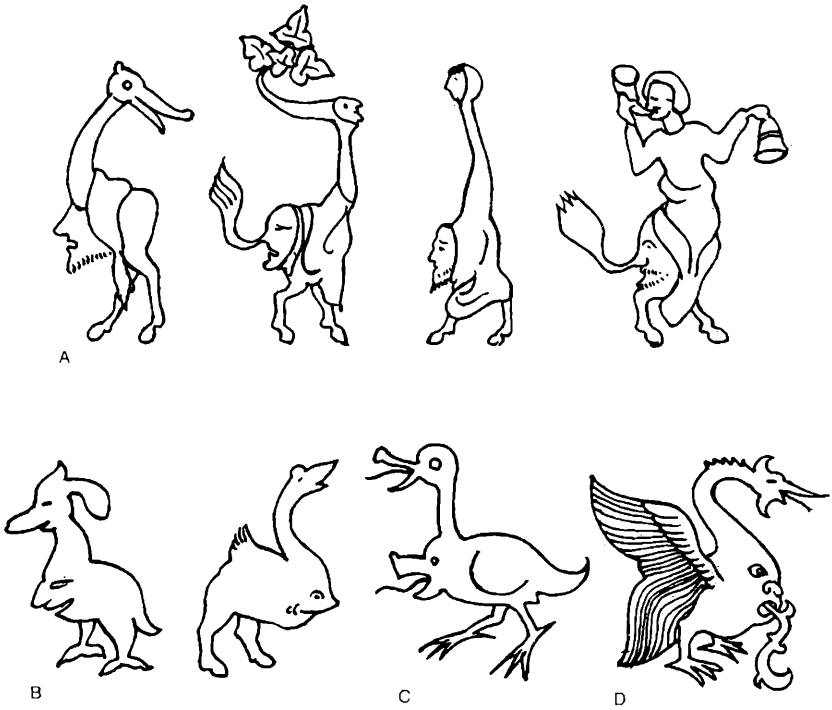
l'Apertura del Quarto Sigillo (fig. 3). Il testo, « E l'Inferno lo seguiva » (*Apocalisse*, VI, 8), è illustrato letteralmente:

Un cheval padle qi li sist
Son noun fut mors e enfer li suit *

Nell'*Apocalisse* di Tolosa queste fauci son piene di diavoli ghignanti, dai nasi adunchi. Nel manoscritto di Dresda esse sputano fuoco (fig. 4). Questo Inferno che segue la Morte è il solo che spiega perché la testa del Leviatano possieda talvolta delle membra anteriori, anche nella *Discesa al Limbo* [14] (fig. 5).

Queste combinazioni possono essere più complesse: spesso sulla prima testa se ne innesta un'altra con un lungo collo (fig. 6). Su un medaglione del basamento della cattedrale di Lione (1310-

* « Un cavallo pallido che cavalca / Il suo nome era morte e l'inferno lo seguiva ».



6. ESSERI FANTASTICI: A. *Salterio* di Douai, 1322-1325. B. *Pontificale romano* di Lione, Quattrocento. C. *Boccaccio* di Monaco, fine del Quattrocento. D. Libro spagnolo, 1508

1320),[15] una maschera barbuta con zampe di cavallo ha sulla nuca un'escrescenza che termina in una seconda testa umana più piccola; il *Salterio* di Douai (1322-1325)[16] ne mostra diverse varianti dove, a volte, il naso del viso inferiore si allunga e si trasforma in una coda. Nel *Salterio Louterell* (1340),[17] e in un manoscritto di Cambrai (XIV secolo),[18] la seconda testa è quella di un uccello, altrove quella di un cane o di un felino.[19]

I primi libri stampati hanno fatto largo uso di queste combinazioni nelle iniziali e nelle vignette[20] (fig. 7). Su un foglio volante del 1548 l'animale si drizza su una colonna, come il serpente di bronzo in mezzo alla folla (fig. 8). La faccia che ha sul petto vomita fiamme e, sopra, si levano tre teste con i colli intrecciati, e una di esse porta il triregno: è la chimera di Babilonia, Satana, il Papa, messo in caricatura dalla Riforma.[21] Il mostro dal lungo collo sormontante una faccia umana è sopravvissuto a lungo. Lo si ritrova nell'iconografia popolare fino al XVIII secolo (fig. 9).

Spesso la creatura è composta di una doppia maschera con le zampe – una faccia sul petto, l'altra sul dorso[22] –, un viso davanti,

7. ESSERE FANTASTICO: Lettera capitale di un libro parigino, inizi del Cinquecento

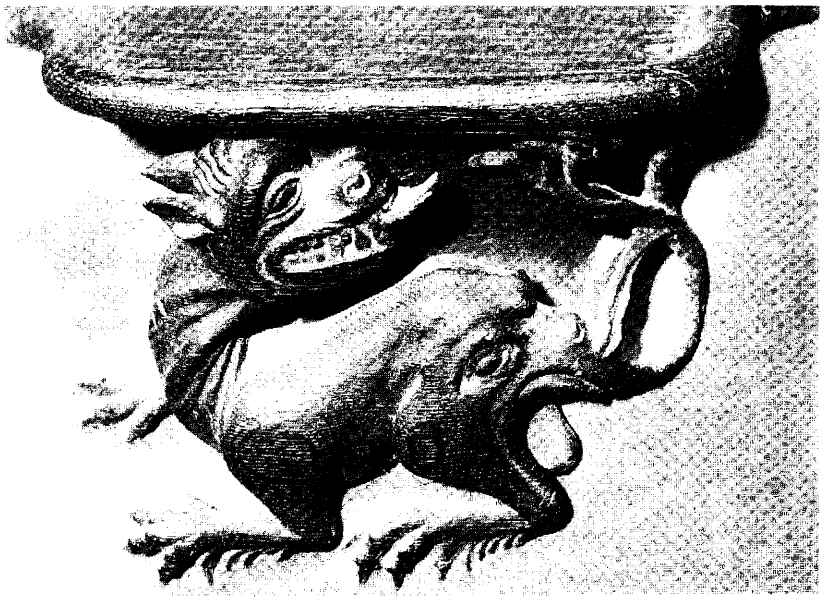
8. IMMAGINE DEL PAPATO: Incisione di Norimberga, 1548

un becco dietro.[23] Come nella serie precedente, accade che una terza testa si sovrapponga a questi tronchi composti.[24] I colli possono essere sostituiti da torsi umani interi.[25] Le facce circolano su tutto il corpo, si fissano dappertutto (fig. 10): appaiono su uccelli,[26] quadrupedi, sirene,[27] esseri fantastici di ogni specie.[28] Le *Heures* di Thérouanne, della fine del Duecento (fig. 11), le travi dipinte di Colonia (ca. 1370),[29] riuniscono una gran quantità di questi prodigi: i musi spuntano nei luoghi più assurdi. L'incrostazione si compie però con tale abilità che essi si incorporano naturalmente all'organismo. In essi trabocca una vita molteplice e

9. CARICATURA POPOLARE: Tirolo, Settecento

10. ESSERI FANTASTICI: A. *Salterio* di Ormesby, inizi del Trecento. B. *Salterio* della regina Mary, inizi del Trecento. C. *Heures* di Parigi, inizi del Trecento. D. *Bibbia* di William di Devon, 1251-1274

11. MOSTRI SUI MARGINI: *Heures* di Thérouanne, fine del Duecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 14284



12. ESSERE FANTASTICO: Vendôme (Loir-et-Cher), misericordia degli stalli, Quattrocento

trepidante, continuamente rinnovantesi, che assume i tratti più inattesi: terribili bestie che hanno, da ogni lato, occhi per spiare e denti per mordere. Una misericordia degli stalli di Vendôme (XV secolo) ce ne dà una versione scolpita (fig. 12).

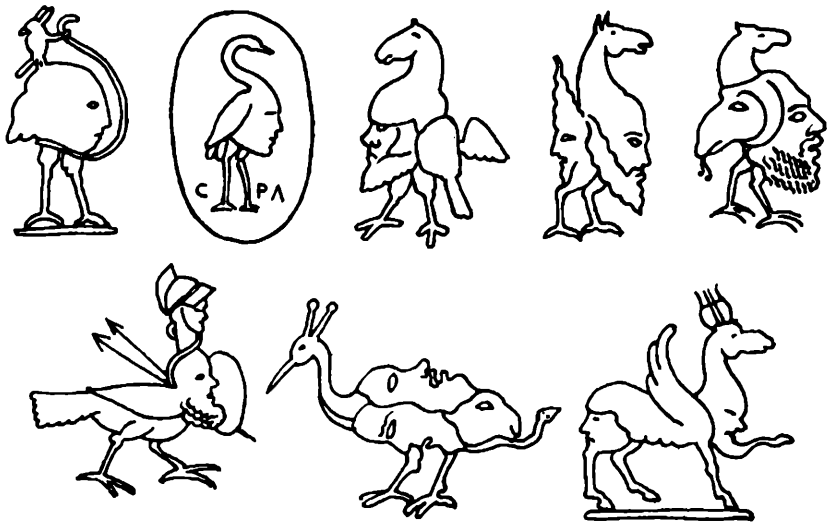
A parte taluni esempi isolati, come il reliquiario di Sant'Albino di Colonia (1186) o il recinto in stucco del coro di Halberstadt (ca. 1200),[30] il mostruoso si diffonde soprattutto dopo il 1250. A partire dalla prima metà del Trecento è assai frequente in quasi tutti i grandi cantieri gotici, soprattutto in Inghilterra, in Francia, in Fiandra e in Germania. Ma non è stato il Medioevo a dare l'avvio alle sue forme.

II

La glittica greco-romana offre tutte le varianti possibili di queste combinazioni: teste su zampe,[31] teste su zampe con un collo a testa d'uccello o di quadrupede a guisa di copricapo,[32] tronchi a doppia faccia,[33] con sovrapposta una terza testa [34] o, anche, un busto.[35] Quattro, cinque, sei, sette facce o musi bestiali si uniscono sul medesimo organismo. Volti umani si profilano sul petto o sul

posteriore di cavalli,[36] sul petto di aquile,[37] su insetti.[38] Non si tratta di una vaga analogia di procedimento, ma dello stesso gruppo zoologico (fig. 13).

Queste figurine incise sono state chiamate *grilli*, sulla base di un testo di Plinio il Vecchio relativo alla caricatura di un certo Gryllos (porcellino), dovuta a un contemporaneo di Apelle, Antiphilos l'Egiziano. Usato dapprima a indicare il genere satirico



13. GRILLI DI PIETRE INCISE ANTICHE

della pittura, questo termine finisce per essere applicato esclusivamente alla glittica che rappresenta esseri i cui corpi sono composti di teste.[39] Le pietre incise con queste effigi avevano indubbiamente dei poteri magici.[40] Una forza sovrannaturale sgorga dallo spostamento, dalla ripetizione, dalla dilatazione mostruosa e dalla mescolanza delle forme viventi. Secondo il Blanchet,[41] la parola 'accrescimento' che accompagna un *grillo* e la frequenza delle teste d'ariete indicherebbero che questi amuleti avevano a che fare con la fertilità e la ricchezza.

Furtwängler[42] ritiene che gli esempi più antichi siano gli scarabei del IV secolo a.C. trovati nella necropoli di Tharros, in Sardegna, e collegati a correnti cartaginesi e fenicie. La scoperta a Ur di sigilli persiani, che risalgono anch'essi al IV secolo a.C.,[43] ma che sono espressione di un'arte più evoluta, e la presenza delle stesse immagini sulle lamine scite,[44] hanno permesso ad Anne Roes di ipotizzare una loro provenienza orientale o iranica.[45]

La loro formazione sembra però più complessa. Nella composizione del *grillo* debbono essere distinti due elementi: la testa su zampe o spostata, e la testa moltiplicata. Ciascuna ha avuto una provenienza e uno sviluppo indipendenti.

Secondo Picard,[46] all'origine della famiglia dei mostri dalle facce vaganti, sarebbero le divinità acefale nate a Creta e in Egitto.[47] La necessità di conservare gli organi principali e l'attrazione di certe zone anatomiche avrebbero determinato questo spostamento. Osiris decapitato, il creatore acefalo del mondo, il signore senza testa del Tuono e del Lampo la cui bocca, che sputa fiamme, si trova nei piedi, e Molos, che ha perduto la testa per aver voluto violentare una ninfa, precedono i personaggi mostruosi come il dio Bès, privo di testa, con gli occhi sul petto, quale appare nella scultura e nella glittica sarde,[48] le figurine di Baubo di Priene,[49] senza torso, ma il cui ventre è un viso umano, gli *akephaloi* della Libia occidentale, di cui parla Erodoto, e i Blemmi di Plinio. Otello li avrebbe incontrati in paesaggi allucinanti e ne parla a Desdemona:

> *Wherein of antres vast, and deserts idle,*
> *Rough quarries, rocks and hills, whose heads touch heaven,*
> *It was my hint to speak, such was the process:*
> *And of the Cannibals, that each other eat;*
> *The Antropophagi, and men whose heads*
> *Do grow beneath their shoulders: this to hear*
> *Would Desdemona seriously incline ...**

In tutti questi casi la testa, scendendo, è ingrandita e costituisce l'intero tronco.

Una volta ammesso il principio di una faccia mobile, le maschere cominciano a spostarsi circolarmente lungo corpi che conservano la testa sulle spalle. Appaiono sul ventre dei guerrieri[50] o si saldano alle cosce di geni alati.[51] In Bès le ginocchia sono talvolta a testa di leone, i piedi a testa di serpente o di sciacallo.[52] Il gesto di Baubo che derise Demetra è stato interpretato come una danza del ventre: il viso dipinto, che ride e fa smorfie a ogni contorsione.[53] Del resto, per spostare una testa e farne il centro di una figura umana, non sempre è stata indispensabile la sua sop-

* « E mi fu dato ancora di narrare, nella mia storia, e di antri profondi e di aridi e vacui deserti, di aspre cave e dirupi e di montagne le cui cime toccavano il cielo – tali e tante furono le mie esperienze – e ancora de' cannibali, che si divorano l'un l'altro, e degli antropofagi, e d'uomini la cui testa cresce sotto le ascelle. Desdemona inclinava a prestare una viva attenzione ... » (W. Shakespeare, *Otello*, atto I, scena III, trad. it. di G. Baldini, Milano, 1984).

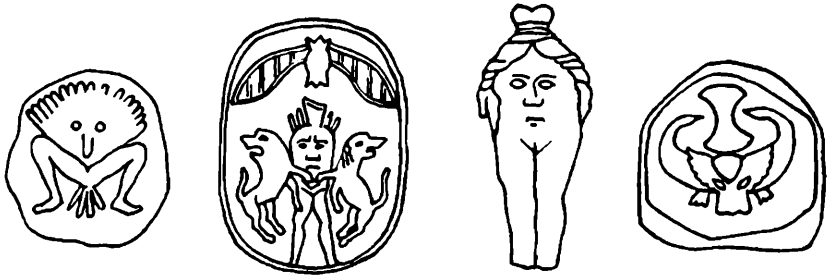
pressione preliminare. Su molti sigilli trovati a Creta (casa micenea di Zakro),[54] non si tratta di veri e propri acefali con gli occhi sul petto, ma semplicemente di teste con gambe: larghe maschere sedute su piccole zampe, che appartengono a uno stesso gruppo. Troviamo inoltre qui uno dei primi abbozzi del *grillo* propriamente detto: il disegno mostra la silhouette di una testa di toro, formata dall'incastro di due uccelli e di un cranio di bue, sormontata da una doppia ascia.[55] Gli uccelli sono dorso a dorso: i colli si confondono con le corna, le ali e la coda con il muso della bestia. Considerando solo la metà di questa composizione, ne viene fuori un volatile con una testa sul posteriore (fig. 14).

Fino a questo punto abbiamo dunque, da una parte, delle teste su zampe, dall'altra, delle teste vaganti su differenti parti del corpo, forse in rapporto a divinità decapitate, ma non ancora corpi costituiti da maschere multiple. Questi ultimi derivano non dagli dèi senza testa, ma dai geni multicefali, conosciuti già dal pantheon dei Sumeri, come la divinità solare, sole del giorno e della notte, che possiede una doppia faccia,[56] e il demone ittita di Tell-Halaf con doppie fauci di leone,[57] che ritroviamo in India,[58] in Fenicia e in Egitto.[59]

Sulle lamine scite e sugli intagli persiani, queste maschere moltiplicate sono staccate dal corpo e si combinano in una completa indipendenza. I gioielli del Kuban (prima decade del V secolo a.C.)[60] uniscono facce umane alle teste di leone e di montone, formando un blocco compatto. Per aspetto e forma, queste combinazioni, tra le più antiche che conosciamo, si riallacciano direttamente alle tradizioni asiatiche. I sigilli trovati a Ur, con teste umane coperte di maschere cornute e leonine, appartengono allo stesso ramo, ma il sistema è più complesso: vi si vedono dei becchi, e la barba stessa del personaggio ha il profilo di un uccello. Nessuna di queste figure ha ancora le zampe. L'ammasso di teste è potentemente vivo ma non può muoversi. Sarà dotato di membra anteriori sui sigilli sardi: qui si assiste, in qualche modo, alla fusione dei tipi orientali ed egei (fig. 15). Lontana dai grandi centri di cultura, Tharros risente della loro influenza con eguale intensità e segna un incrocio dove s'incontrano le principali correnti del Mediterraneo. Il Bès stetocefalo, le combinazioni di teste umane e animali,[61] assai vicine ai temi scito-iranici, si ritrovano sulla medesima glittica. Questi stessi scarabei uniscono in un solo corpo l'uccello cretese, con un cranio di bue sul dorso, e il multicefalo persiano. Al posto del muso di toro, l'uccello presenta ormai una testa a più facce. Incorporato all'animale, il gruppo di maschere si appropria delle sue zampe e diviene tronco.[62] Tuttavia l'uccello che fa camminare la bestia costituisce sempre la barba: in seguito crescerà e rappresenterà il modello di numerosi mostri.

I primi *grilli* conosciuti risultano così dalla contaminazione di due diverse stirpi: le teste moltiplicate, e le teste con gambe e spostate. Senza dubbio, le stesse fusioni possono essere state fatte in altro modo, ma è in questa serie che, fino a ora, si coglie meglio il processo.

Le due famiglie si sviluppano indipendentemente e continuano ad arricchirsi. Si sa bene come siano stati numerosi i discenden-

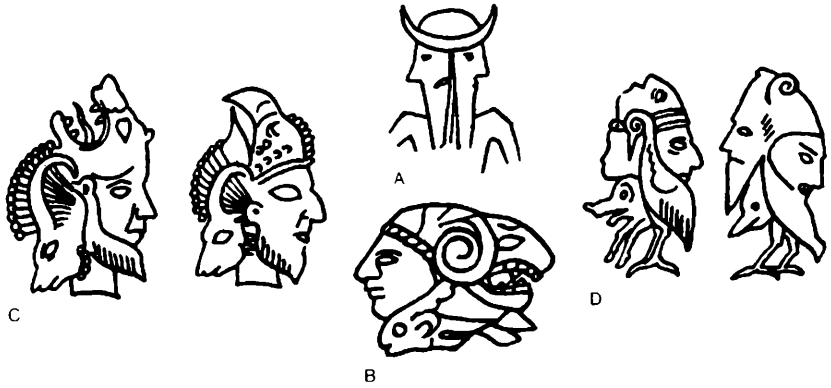


14. TESTE SPOSTATE: A e D. Sigilli trovati nella casa micenea di Zakro, a Creta. B. Bès sardo. C. Baubo di Priene

ti greco-romani delle divinità asiatiche con facce e virtù multiple: Borea, il vento freddo e secco; Kronos, il Tempo, con un viso volto verso il passato e l'altro verso l'avvenire; Giano, il dio della porta, che sorveglia a un tempo l'entrata e l'uscita della casa; Argo, che può dormire con un viso mentre con l'altro veglia; Hermes, Mercurio, Cerbero a doppia e tripla testa; Ecate a tre facce, simbolo delle tre divinità lunari o della trilogia Selene-Artemide-Persefone; o la dea degli incroci, le erme dei crocicchi che possiedono da due a quattro volti.

Nella glittica classica, in cui si elabora un'arte dell'effigie che raffigura soltanto la testa tagliata all'altezza del collo, questo tema multicefalo diventa il soggetto principale. Secondo il caso, si adottano tutte le possibili combinazioni di facce multiple. Le vediamo saldate, incastrate, inserite una dentro l'altra; una testa unica, una testa doppia con, a guisa di copricapo, una maschera a viso unico,[63] una testa unica con sopra una doppia maschera,[64] una doppia maschera con un terzo viso sul mento,[65] teste a cinque, a dieci facce.[66] Teste umane sono accoppiate a teste di animali. Da una nuca sorgono becchi d'uccelli, teste di cinghiali, di cavalli e di arieti.[67] Dietro una maschera barbuta spunta un grugno di maiale.[68] Su certe gemme, queste combinazioni pendono come grappoli.[69]

Elaborate e messe a punto secondo sviluppi indipendenti, queste maschere aggrovigliate e incastrate si innestano anche sui geni senza testa e sugli animali a musi spostati, rinnovandone le forme. Il *grillo* greco-romano risulta da una fusione simile a quella del tipo sardo, ma la tecnica si perfeziona: le parti sono adattate con abilità e tutta la scienza antica dei corpi viventi è messa in gioco, di modo che le giustapposizioni più ardite sembrano sorprendentemente esatte.



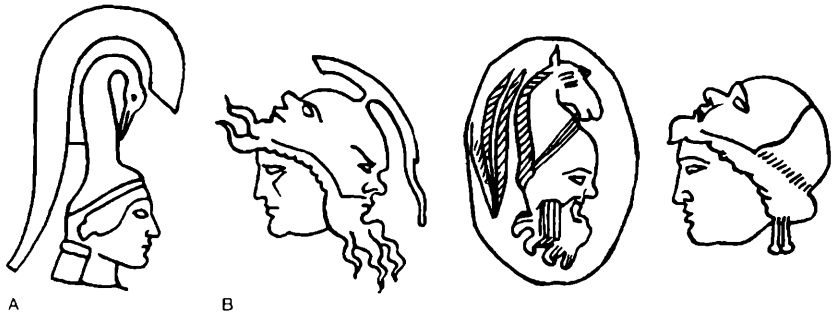
15. TESTE MULTIPLE: A. Divinità sumera, 3000 a.C. B. *Grillo* scita, V secolo a.C. C. *Grilli* iranici, IV secolo a.C. D. *Grilli* sardi, necropoli di Tharros, IV secolo a.C.

Mentre negli scarabei di Tharros i vari elementi si combinano senza fondersi, qui l'unione è organica: il viluppo di teste in cammino si ricompone all'interno d'un quadrupede o d'un uccello. Benché fatto di parti e frammenti, il mostro sembra pronto a vivere ed è forse questa una delle ragioni del suo successo. I *grilli* godono di una fama particolare nel II e nel III secolo e si diffondono su una vasta zona, dalla Gallia[70] fino a Begram.[71] In Persia li ritroviamo sui sigilli sasanidi,[72] ma come una sopravvivenza locale. Il sistema è conosciuto universalmente.

L'elmo che, esso pure, combina le forme animali attorno a una testa, perviene agli stessi effetti. Gli dèi e i soldati antichi erano spesso coperti da maschere bestiali.[73] Hades portava una testa di lupo che diffondeva l'oscurità. Questa, passata dai Ciclopi al signore dell'Inferno, è la calotta che Athena prese in prestito per lottare contro Ares. Giunone ha, talora, una testa di capra sul proprio capo. L'*alopekis* dei Traci era una pelle di volpe, con le zampe incrociate sotto il mento e il muso posato sul cranio: quando Ercole riveste le spoglie del leone di Nemea, la mascella della belva gli sovrasta la fronte allo stesso modo.[74] Sul frontone

d'Egina, essa costituisce un vero e proprio elmo. Secondo Properzio, Romolo aveva una *galea lupina*.

In tutti questi casi, la testa del personaggio si raddoppia con la testa di un animale, come su un *grillo* persiano o scita. E si combina anche con molte facce umane, scolpite sull'elmo stesso. Quando un guerriero si veste di questa armatura, si trasforma in un dio dalle molte facce, fra le quali una soltanto è vera, la sua.[75] La glittica ce ne presenta un gran numero: talora le maschere



16. COPRICAPI ZOOMORFI ANTICHI: A. *Athena Polias*. B. *Grilli* di pietre incise

raggruppate attorno a una testa si incorporano in essa organicamente, talora sono poste a mo' di copricapo, ma così ben sistemate che sembrano comporre un corpo unico con il mostro[76] o, in ogni caso, modellare esattamente il suo aspetto:[77] abbiamo qui dei *grilli* antropomorfi (fig. 16).

Le varianti del *grillo* con una testa all'estremità di un lungo collo si ritrovano in questa serie con l'introduzione dei cimieri zoomorfi. Erodoto scrive che gli « Etiopi d'Asia », che facevano parte delle truppe di Serse, si coprivano di teste di cavallo, le cui criniere formavano il pennacchio. Una *Athena Polias*[78] ha sull'elmo un collo d'uccello. Firuz, figlio di Ardachir,[79] figura sulle monete coronato di una mezza aquila. Gli elmi antichi sono spesso sormontati da bestie e anche da teste umane[80] che, issate sulla calotta, si drizzano come sul proprio corpo. L'armatura imita la forma di una creatura normale, tagliata all'altezza del petto o delle spalle: diventa *grillo* quando la si indossa, e la faccia dell'uomo appare allora sul suo petto. Le combinazioni di vari elementi riuniti attorno a una testa sono identiche a quelle della glittica,[81] con la differenza che il loro supporto è un viso umano vivo.

III

Il Medioevo amava le pietre antiche e ne faceva raccolta. Attribuiva a esse tutte le virtù e le impiegava ovunque. Nella decorazione dell'Evangeliario della regina Teodolinda, a Monza, e del Reliquiario di San Maurizio d'Agaune ne furono incastonate parecchie.

L'uso di combinare le gemme con lo smalto e l'oro non fece che diffondersi nei secoli IX e X.[82] Sul Reliquiario di san Giovanni d'Hereford figurano pietre con animali, Edipo, un fauno e un coribante. Al centro della croce di Lotario (817-855, Aix-la-Chapelle) troviamo incastonato un grande cammeo, rappresentante Augusto incoronato d'alloro. Dodici pezzi sono riuniti sulla Croce II della Badessa Matilde nel tesoro di Essen (ca. 1000) e Sainte Foy de Conques ne è costellata.[83] L'oreficeria riveste santi e oggetti di pesanti corazze fatte di metalli e pietre preziose. Questi intagli servivano anche come sigilli: Pipino, Luigi il Buono, Lotario avevano piccoli sigilli con personaggi mitologici. Su quello di Carlo Magno figurava *Juppiter Serapis.*

Questa usanza si protrae nell'XI secolo,[84] ma è soprattutto nel corso della seconda metà del XII secolo che assume uno sviluppo particolare. I reliquiari lavorati nelle regioni del Nord sono decorati con pietre antiche: quello dei Re Magi, a Colonia (ca. 1200), ne conta quasi duecento.[85] Un risveglio del gusto carolingio si fa sentire progressivamente su una vasta zona, dal Reno e dalla Mosa fino a Parigi e oltre. Di nuovo, si sigillano le lettere e gli atti con le gemme incise.[86] La glittica antica è ricercata dappertutto, in Italia e in Oriente. Lo stesso Suger ci dice con quanto zelo desse la caccia alle coppe di sardonica e ai cammei, fino in Sicilia.[87] Lungi dal decrescere, questa passione diventa ancora più forte nel Duecento.

Il Sacro Saccheggio del 1204 riversa sull'Occidente una nuova ondata di gioie di questo tipo[88] e inaugura una nuova èra della loro diffusione. Le cattedrali e le chiese di Bourges, di Lione e di Troyes, fra tante altre, ricevevano come ex voto cammei e intagli portati indietro come trofei.[89] È in seguito alla Quarta Crociata che la *Numisma Caroli* è stata donata da Robert de Clari a Corbie,[90] e che Enrico d'Ulma ha portato a Treviri, nel 1207, il legno della Santa Croce e innumerevoli gemme.[91] Il termine « cammeo », che serve a indicare una pietra incisa, fa la sua comparsa nella terminologia occidentale proprio in questo periodo.[92]

I prodotti della glittica si ammucchiano nei tesori. L'inventario duecentesco della cattedrale di Magonza menziona un grandissimo Crocifisso ligneo *cuius venter plenus erat reliquiis et gemmis*

preciosissimis ... discebatur autem nec Romanum Imperium meliores habere.[93] Il Reliquiario di Marburgo (ca. 1249)[94] conta trentaquattro pietre antiche incise. In piena epoca gotica si afferma e si sviluppa la « rinascita carolingia ». Lo vediamo dall'impiego di gemme come sigilli,[95] infinitamente più diffuso che nel XII secolo.[96] Ci si serviva di esse soprattutto per apporre il controsigillo, *contrasigillum secreti*, e le impronte che possediamo sono così numerose che gli storici dell'arte antica ne hanno fatto costantemente elenco nei loro repertori. L'uso era corrente: Carlo V, quando si spostava, portava con sé due forzieri e un cofanetto, riempiti di pietre preziose, di cammei, di intagli, montati su anelli, con cui egli sigillava le lettere.[97] Tutta l'industria di lusso si impadronì di questo materiale prezioso, incastonando gemme, con una profusione barbarica, nel vasellame, nelle armi, negli elmi, nelle rilegature. Se si scorrono i cataloghi dei grandi collezionisti del Trecento e del Quattrocento, si trovano elencati a ogni passo pezzi ornati di *camayeux*, con dèi e chimere ellenistici.

Gli eroi mitologici furono spesso confusi con i personaggi del Vangelo e della Bibbia: le Vittorie alate erano angeli, Perseo con la testa della Gorgone era Sansone, un uomo accompagnato da un'aquila, raffigurato su un'agata di Toul, era san Giovanni Evangelista. Montfaucon[98] racconta che a Saint-Germain-des-Prés la folla era attirata da un cammeo con Germanico e Agrippina, scambiati, fino al Cinquecento, per la Vergine e san Giovanni: « A forza di baciarlo per secoli, sono stati consunti i capelli corti alla romana dell'uno e una parte dell'acconciatura dell'altra ». Il successo delle pietre antiche non era dovuto, però, a questi errori d'interpretazione. Esse erano ricercate soprattutto per il loro valore soprannaturale: « Grande virtù è attribuita alle erbe, grandissima virtù è attribuita alle pietre ».[99]

Insieme con il culto della glittica rinascono molte credenze antiche. Alberto Magno, Vincent de Beauvais, san Tommaso d'Aquino hanno celebrato le gemme incise e le loro proprietà. I *Lapidari* sono innumerevoli.[100] Vi si evoca l'autorità dei filosofi, di Aristotele, di Plutarco, di Platone. Si diceva che Tolomeo avesse scritto un *Liber de impressionibus imaginum in gemmis.* Questi testi erano anche attribuiti ai magi dell'Oriente, a Zoroastro o agli eroi biblici, Adamo, Enoch, David o Salomone, il più grande mago di tutti i tempi. I *Lapidari* alessandrini, trasmessi dagli Arabi e dagli Ebrei, si rifanno generalmente a dottrine babilonesi. Così, il libro medico-magico del IV secolo, i *Cyranidi*, di cui si conoscono parecchie versioni medioevali, sarebbe stato redatto sulla base di un manoscritto trovato nella cappella d'oro, costruita sulla sommità della Torre di Babilonia.

Fra le leggende medioevali, una delle più belle è certamente

quella delle pietre, considerate creature viventi distinte in maschili e femminili, selvagge e domestiche. Le gemme incise, che dopo il 1300 furono spesso chiamate « pietre d'Israele »,[101] non sono opera dell'uomo, ma un miracolo della natura, *obras de natura*, secondo il *Lapidario* di Alfonso il Saggio.[102] *Est a natura non ab arte*, dice Alberto Magno a proposito di un cammeo del Reliquiario dei Re Magi di Colonia.[103] Presso i Romani, solo l'anello di Pirro, in cui si vedevano le Muse e Apollo, e le agate arborescenti erano considerati come prodotti naturali. Ora invece ogni pietra antica appare come un capolavoro misterioso. Nasce come un essere animato e ha dei poteri segreti: « En quelques pierres que tu trouveras entaillés jumeaux et balances, elles sont consacrées et occidentales; elles guérissent de la mélancolie et rendent celui qui les porte gracieux et aimable ...

« Si en une pierre est moitié figure de femme et figure de poisson, comme la serayne, et tient en sa main ung mirouer, celle pierre mise en or, enclose en sa main, a vertu de faire la personne invisible ... » (Jean de Mandeville).* [104]

Carlo V aveva una pietra « qui guérit la goute en laquelle est entaillé ung roiy ... ».** [105] Un potere illimitato può essere conferito da questi gioielli: « Si tu trouves en une pierre entaillé ung home sur ung dragon et qui tiengne en sa main ung glaive, mes ceste pierre en ung anel de plomb et si tu la portes tous les espris des ténèbres obeyront à toi et te révelleront les trésors ... Si tu trouves entaillé ung home qui ait visage de lyon et pied d'aigle et dessous ses piedz ung dragon qui ait deux testes et s'il tiengne un baston en la destre main ... cellui qui ceste pierre porte, tous espris obeissent a luy » (Hugues Ragot).*** [106]

Talvolta l'azione è negativa: così, secondo Jean de Mandeville, le pietre con il granchio e lo scorpione rendono l'uomo bugiardo. A partire dal Duecento, queste concezioni si saldano alle dottrine astrologiche, e sono tollerate dalla stessa Chiesa. Collegata a un pianeta dal colore e dalla materia, la gemma e, insieme con essa,

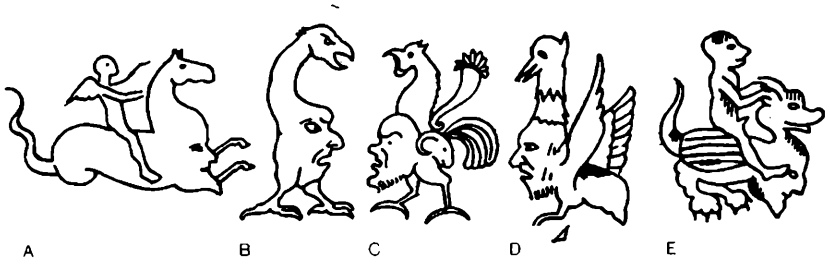
* « Le pietre che tu troverai intagliate con gemelli e bilance sono consacrate e occidentali; guariscono dalla malinconia e rendono chi le porta gentile e amabile ... Se in una pietra vi è una figura metà donna e metà pesce, come la sirena, e tiene in mano uno specchio, questa pietra messa in oro e tenuta stretta in mano ha la virtù di rendere la persona invisibile ».

** « ... che guarisce la gotta, in cui è intagliato un re ».

*** « Se trovi in una pietra intagliato un uomo su un dragone che regge in mano una spada, lega questa pietra con un anello di piombo, e se la porti tutti gli spiriti delle tenebre ti obbediranno e ti riveleranno i tesori ... Se trovi intagliato un uomo dal viso di leone e dal piede d'aquila, con sotto i piedi un dragone a due teste, e se regge un bastone nella mano destra ... a colui che porta questa pietra tutti gli spiriti obbediscono ».

l'immagine incisa ritrasmettono influsso e potenza. Ma la figura incisa finisce per diventare indipendente dal proprio supporto e avere, essa sola, influenza. Anche le impronte di cera posseggono, secondo Camille Léonard,[107] le proprietà magiche di quella. Senza dubbio, l'uso delle pietre incise come controsigilli dipende anche, in certa misura, da queste superstizioni.

La glittica utilizzata nel Medioevo non era sempre antica. Si operano contraffazioni in pasta di vetro, ma anche con pietre pre-



17. GRILLI ANTICHI E GRILLI GOTICI: A e C. *Grilli* antichi. B. *Grillo* di un manoscritto di Cambrai, Trecento. D. *Grillo* di un libro stampato a Rouen nel Quattrocento. E. *Grillo* di un libro stampato a Lione nel Quattrocento

ziose. Sui registri di Parigi del 1292 sono menzionati diciotto incisori su cristallo.[108] Babelon[109] ha contestato l'autenticità di diversi sigilli greco-romani: un quarto soltanto delle collezioni medioevali sarebbe realmente antico. La distinzione fra opere di natura e pietre lavorate, le cui virtù erano, malgrado tutto, ridotte, preoccupava amatori e mercanti.

Il mondo gotico non solo ha conosciuto le gemme greco-romane, ma ne ha ricreato il mito e le ha imitate. Per gli artisti e per i miniatori esse costituivano una fonte inesauribile, ed è senza dubbio per questa via che le figure di *grilli* sono state introdotte nel Medioevo. Le loro riproduzioni sembrano essere particolarmente frequenti nei repertori di pietre di cui ci si serve nel Duecento e nel Quattrocento. La sola raccolta di Demay ne descrive diciannove.[110] È appunto un *grillo* quello che controsigilla alcune lettere del vescovo di Verdun nel 1238, quelle dell'abate di Saint-Martin di Tournai nel 1296, quelle di Bernard e di Nicolas, abati di Mont-Saint-Eloy nel 1315 e nel 1326. Il controsigillo di Denis, decano di Sens (1317), combina una gru con il tronco a doppia maschera,[111] quello di Raoul Aubry, giudice a Lilla (1320)[112] – un falso antico –, rappresenta una testa umana con gambe. Dal fondo di una pagina al margine di un manoscritto la distanza è breve.

E le bordure gotiche hanno spesso ispirato le fantasie eseguite altrove.

Gli artisti hanno anche riprodotto direttamente pietre greco-romane,[113] e, tra essi, uno dei più illustri: Matthieu Paris, monaco e storico, capo dello *scriptorium* di Saint Albans, da cui è uscita nel Duecento una grande scuola e tutto un gruppo di *Apocalissi*. Nell'inventario delle gemme e degli anelli dell'abbazia, che egli redasse nel 1258, figura un grande cammeo con un imperatore dagli attributi di Esculapio.[114] Si trattava di un pezzo di grande valore, aureolato di leggende, assai efficace per il parto, come precisa lo stesso *pictor peroptimus*. Il suo disegno rende bene la qualità della plastica antica. E la medesima esattezza ritroviamo in molti *grilli* gotici in cui son riprodotti vecchi intagli e le loro impronte (fig. 17).[115]

IV

Come il Bès stetocefalo era vicino agli animali formati da combinazioni di maschere, così le divinità con le quali erano collegati i *grilli* antichi si ritrovano anche nel Medioevo. Talvolta, anzi, li anticipano.

Un discendente diretto degli dèi solari e della decapitazione è riprodotto nel *Lapidario* di Alfonso il Saggio:[116] sta in piedi, il collo tagliato e sormontato da una stella. La Baubo gastrocefala ricompare nella scultura di Maestricht (fine del XII secolo),[117] nella decorazione degli stalli del coro[118] e nelle miniature.[119] I Blemmi che già apparivano nei *Bestiari* romanici e nei *Trattati delle Meraviglie dell'Oriente*[120] si ritrovano frequentemente nel Duecento e anche più tardi: nella *Mappemonde de Pierre* (ca. 1210), nell'*Image du Monde* di Gautier de Metz (ca. 1246), nelle narrazioni di Marco Polo e di Jean de Mandeville; questi ultimi, però, come vedremo, derivano da un'altra fonte. Alessandro li combatte in India. Fra i discendenti mostruosi di Adamo, illustrati da sant'Agostino ai suoi discepoli, se ne trovano di acefali, con la faccia sul petto.[121] Le stesse figure calano nella vita reale: in alcune processioni religiose del Quattrocento, l'Inferno era rappresentato da un monaco nero, senza testa, il collo aperto che gettava fiamme e fumo come un camino.[122]

Le cronache registrano spesso nascite d'acefali. A Wittenberg, nel 1503, e a Leida, il 13 ottobre 1514, sono venuti alla luce bambini senza testa, con gli occhi, il naso e la bocca sul petto.

Ancora più numerosi sono i personaggi con facce su differenti parti d'un corpo provvisto di normale testa; sotto forma di diavoli, si diffondono dapprima in Inghilterra.[123] La copia di Eadwin del *Salterio* di Utrecht (seconda metà del XII secolo) non ne contiene ancora, ma i demoni gastrocefali si trovano nell'ultima riproduzione del manoscritto carolingio, eseguita probabilmente a Canterbury verso gli inizi del Duecento.[124] Appaiono anche nel *Salterio* che appartenne a Goffredo Plantageneto, arcivescovo di

18. GENI ANTICHI E DEMONI GOTICI: A. Personaggio gastrocefalo su un sigillo antico. B. Demone del Quattrocento. C. Genio antico con testa sul posteriore. D. Demone del Rivestimento di Narbonne, 1373-1378

York (1191-1212)[125] o a un suo amico e, in seguito, alla regina Bianca di Castiglia. Secondo la tradizione, san Luigi avrebbe imparato a leggere proprio su questo libro. Gli stessi demoni furono riprodotti da William de Brailes (ca. 1240)[126] e nell'*Apocalisse* del Trinity College (1230-1250).[127] Li ritroviamo poi in Francia, scolpiti a Chartres (ca. 1250, sottarco del portale sud) e a Bourges (ca. 1270, *Giudizio Finale*), e sono numerosi negli *Inferni* della fine del Medioevo. Secondo il Mâle,[128] la comparsa di teste sul ventre starebbe a significare lo spostamento della sede dell'intelligenza, posta al servizio dei più bassi appetiti: « Modo ingegnoso per far comprendere che l'angelo decaduto è precipitato al livello della bestia ». Ma le facce si trovano anche sul posteriore[129] e sulle cosce (fig. 18).[130] P. de Lancre descriverà ancora nel 1612 queste mostruosità nel suo *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons*: « Ha [il diavolo] una grande coda sul didietro e, sotto, una specie di faccia, dalla quale non esce mai parola ». Maria d'Aspilcuete, abitante di Hendaye, diciannovenne, afferma nel suo processo che questo viso posteriore, al di sotto di

A

B

C

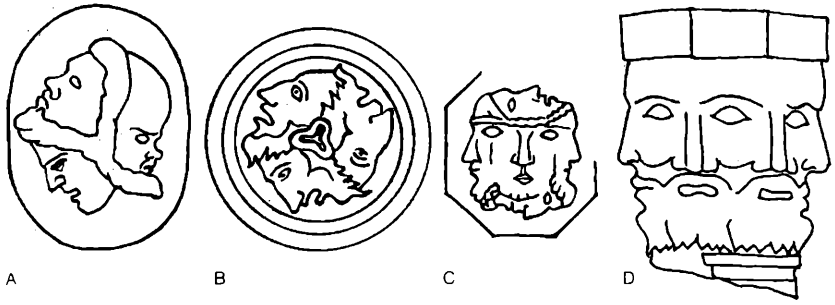
19. MOSTRI CON LE TESTE SPOSTATE: A. Il mostro di Melantone, simbolo del Papato. B. Angelo dell'acquasantiera di Vernon (Eure), Quattrocento. C. Danza di cupidi, incisione di Altobello, fine del Quattrocento.

una gran coda, è fatto come il muso di un capro. Non possiamo non pensare a certi *grilli* con una testa d'ariete collocata nello stesso punto.

Questi mostri continuano a diffondersi fino al Cinquecento.[131] Il *Papstesel*, un essere ripugnante rigettato dal Tevere nel 1495, descritto da Melantone, possiede sul didietro fauci che simboleggiano la fine del papato.[132] Talora, però, si tratta di angeli: a Vernon, sotto l'acquasantiera, il fanciullo alato presenta sul petto un viso lunare; su un'incisione di Altobello (fine del Quattrocento),[133] il torso dell'angelo è rivestito di una maschera umana a guisa di corazza (fig. 19).

I geni multicefali che, da parte loro, avevano caratterizzato certi sistemi di *grilli* greco-romani, ricompaiono sotto aspetti diver-

si: scimmie, personaggi grotteschi bifronti che soffiano in due trombe alla volta.[134] Nell'affresco di Gurk, in Carinzia (XIII secolo), si notano tre maschere ruotanti combinate in modo che le barbe dell'una formino i capelli dell'altra,[135] identiche a certi sigilli romani (fig. 20).[136] Rappresentano i venti nelle tavole cosmografiche del *Liber Scivias* di Wiesbaden.[137] Talora, sugli stalli dei cori (fig. 21) le misericordie sono scolpite con volti tripli o quadrupli,[138] come sui sigilli antichi utilizzati nel Duecento e nel Tre-



20. GRILLI MULTICEFALI: A. Triplo *grillo* antico. B. Affresco di Gurk (Carinzia), Duecento. C. Intaglio antico sul piccolo sigillo di Thibaud, re di Navarra, 1245. D. Misericordia degli stalli di Zurigo, secondo quarto del Trecento

cento,[139] ma questa immagine fu dapprima diffusa dai calendari, con Giano-Gennaio bifronte.

Il Gennaio a due facce del pavimento a mosaico di Aosta[140] si ricollega direttamente alle tradizioni romane. Già in Isidoro di Siviglia ne esiste una descrizione: *Bifrons idem Janus pingitur ut introitus anni et exitus demonstrantur.* La medesima composizione, con il dio in piedi fra due torri da cui escono e rientrano gli anni, si ritrova a Saint-Denis, a Mimizan[141] e in numerosi manoscritti.[142] Qui Giano è ancora guardiano delle porte. Ma ad Amiens, Gennaio si siede davanti a una tavola riccamente imbandita: il dio bifronte presiede ai banchetti invernali. L'immagine è ripresa dai calendari gotici.[143] Una delle sue facce è quella d'un vecchio barbuto, l'altra di un giovane ancora imberbe: il Passato e il Futuro. Il dio delle porte, Giano, diventa Kronos. Al Passato e al Futuro si aggiunge spesso una terza faccia, il Presente.[144] Su un manoscritto francese, questa figura sovrasta una Ruota della Vita che gira nel tempo.[145]

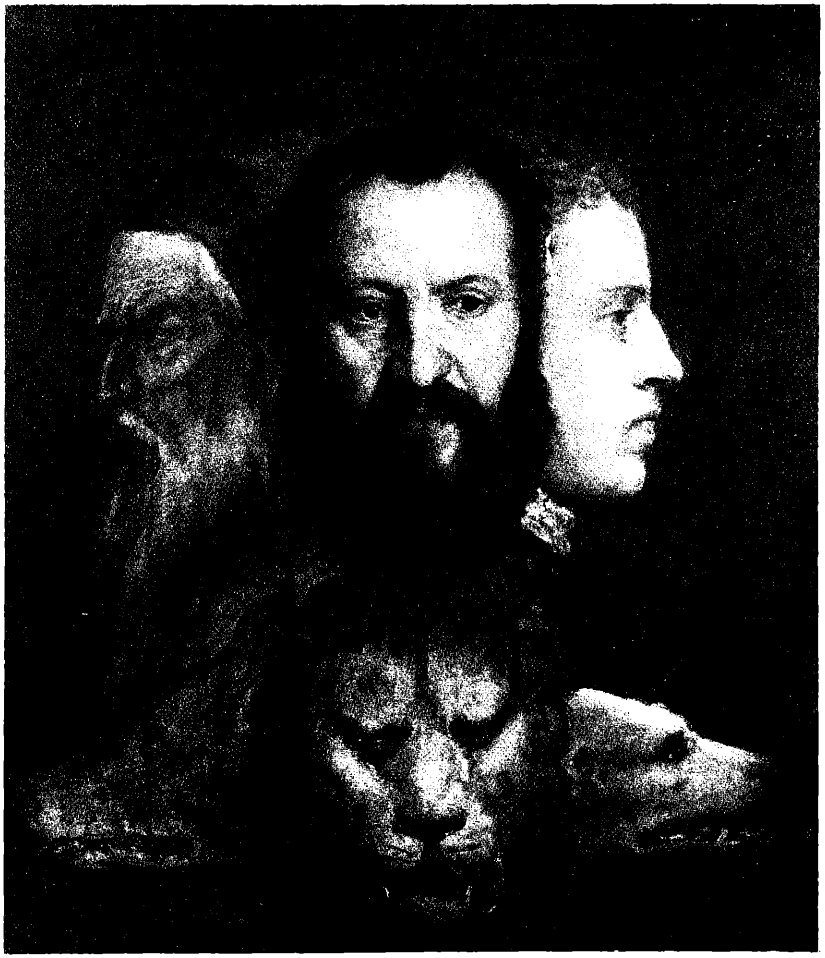
Assumendo significati più complessi, Gennaio a due o tre facce abbandona il calendario che ne ha divulgato l'immagine ed en-

21. TRIFRONTI GROTTESCHI: Saint-Pol-de-Léon (Finistère), misericordia degli stalli, Quattrocento. Foto Arch. fot.

tra in un ciclo di metamorfosi. Il dio a più volti diventa l'Antica Alleanza e la Legge rituale di Mosè,[146] la doppia effigie – d'una cortigiana e d'un cadavere – che rappresenta la sinistra unione della Voluttà e della Morte,[147] il *Rebis*, mezzo donna e mezzo uomo, il mistero alchemico della polarità delle materie primitive. Quest'ultima figurazione ricalca talvolta un *grillo* propriamente detto, drizzandosi sopra un uccello a doppia testa e a quattro facce umane.[148] L'elmo della Filosofia nell'*Hortus Deliciarum*[149] è composto da una triplice maschera – Etica, Logica, Fisica. A Rouen, nella decorazione della fontana dell'Hôtel des Évêques de Lisieux,[150] questo triplice elmo – Logica, Fisica, Metafisica – diventa la sua stessa triplice testa.

I vizi e le virtù s'incarnano anch'essi nelle medesime divinità. Nel *Verger de Soulas*,[151] Giano, con la sua doppia bocca, simboleggia la Gola, mentre in Italia, e nei monumenti che ne derivano, egli rappresenta spesso la Prudenza, fatta di Preveggenza ed Esperienza o di *Memoria*, *Intelligentia* e *Providentia* – Passato, Presente e Futuro.[152] Anche la Giustizia, naturalmente, talvolta prende questa forma.[153]

Così identificati, Saggezza e Tempo rivestono le medesime sembianze. Tiziano ne farà un *grillo* esacefalo, combinando la tripli-



22. TIZIANO: *Allegoria della Prudenza*, Londra, National Gallery. Foto del museo

ce testa della Prudenza con il *Signum triciput* in cui il Passato diviene, secondo Macrobio, il lupo che divora i ricordi, il Presente è il leone, improvviso e violento, il Futuro, di cui ci lusinga la speranza, è il cane affettuoso.[154] È uno sciame di musi e facce che si incastrano l'uno nell'altro (fig. 22).

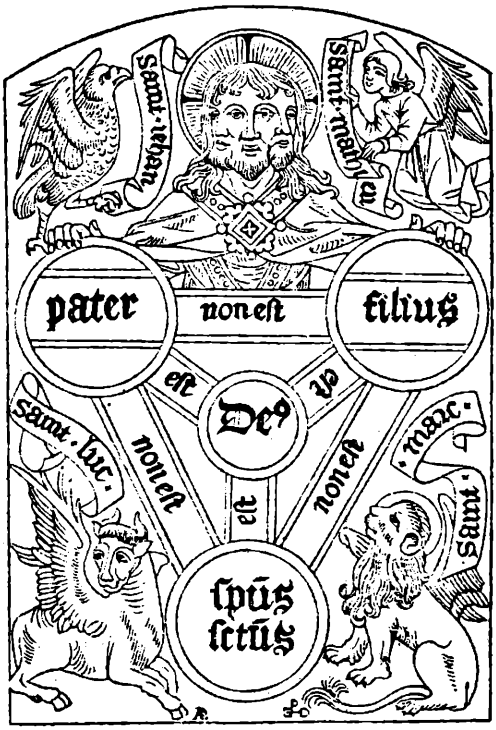
Le Trinità – la cristiana e la satanica – s'incarnano anche nei geni pagani. La metamorfosi è importante sotto due punti di vista: da una parte, ci rivela la forza di un'ossessione; dall'altra, che la confusione si creò, a quanto pare, direttamente nella glittica. Il sigillo dell'arcivescovo di York, Ruggero (1154), era costituito da

un mostro a tre teste, con questa iscrizione: *Caput nostrum trinitas est*; quello di Enrico di Lancaster, conte di Derby, sul diploma concesso a Thomas Wake, aveva la testa di un dio trifronte presentato come *Trinitatis imago*.[155] Il triplice volto della Trinità si ritrova in alcune illustrazioni del Duecento (*Bibbia moralizzata*, ca. 1226). Appare in seguito, nel Quattrocento e nel Cinquecento,[156] sulle chiavi di volta e nei libri stampati, e su una vetrata di Norimberga sulla base d'uno schizzo del Dürer. Lo stesso Dio Padre, che crea il mondo, è talvolta rappresentato con un triplice volto. Su un rilievo di Sedgeford, il Bambino Gesù, portato in spalla da san Cristoforo, si presenta anch'egli come una divinità antica. Queste immagini saranno proscritte soltanto nel 1628, da Urbano VIII.

Se era possibile raffigurare la Trinità come un genio trifronte, il Nemico vi si prestava ancor meglio. Posto di fronte ai simboli trinitari cristiani, Satana, la cui triplice natura è menzionata già in Origene, riflette le loro tre facce come in uno specchio deformante. Su un disegno inglese del Trecento,[157] la triplice testa si leva sopra Isacco di Norwich che fu capo di una banda di diavoli. Tuttavia questo segno di superiore potenza è generalmente riservato a Lucifero. Didron cita molte di queste raffigurazioni (figg. 23 e 24), una delle quali si trovava sul timpano di Saint-Basile d'Étampes.[158] L'*Inferno* del Camposanto di Pisa è dominato da questo demone, come pure l'*Inferno* di Dante (XXXIV, 37 sgg., 55 sgg.):

> Oh quanto parve a me gran maraviglia
> quand'io vidi tre facce alla sua testa!
> L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
>
> l'altr'eran due, che s'aggiugnìeno a questa
> sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
> e sé giugnìeno al luogo della cresta:
>
> e la destra parea tra bianca e gialla;
> la sinistra a vedere era tal, quali
> vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
> . . . . . .
>
> Da ogni bocca dirompea co' denti
> un peccatore, a guisa di maciulla,
> sì che tre ne facea così dolenti.

La faccia rossastra incarna l'Odio; la pallida, l'Impotenza; la nera d'Etiope, l'Ignoranza. Ciascuna delle tre bocche divora un traditore, Giuda, Bruto, Cassio. Vi si riconosce il pasto di Giano e della Gola, dell'appetito moltiplicato, ma sotto una forma diabolica.



23-24. TRINITÀ TRIFRONTI CRISTIANE E DIABOLICHE: A. Incisione francese del Cinquecento, da Didron, *Iconografia cristiana*. B. *Storia del santo Graal*, Quattrocento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 96, f. 61. Foto B.N.

Nella *Bibbia moralizzata*, eseguita verso il 1226, e nelle sue repliche posteriori,[159] Satana dalla tripla maschera, cinto di un'unica corona, si identifica spesso con l'Anticristo. Lo si ritrova nel disegno di Grünewald (ca. 1523-1524), che mostra tre teste, dai lineamenti rozzi e ghignanti, mostruosamente saldate sullo stesso corpo, con un'aureola comune (fig. 25). Edgar Wind ha creduto di riconoscervi i tre mariti di sant'Anna,[160] ma Schönberger,[161] che le ha accostate a raffigurazioni della prima metà del Duecento, vi vede un'Antitrinità protestante.

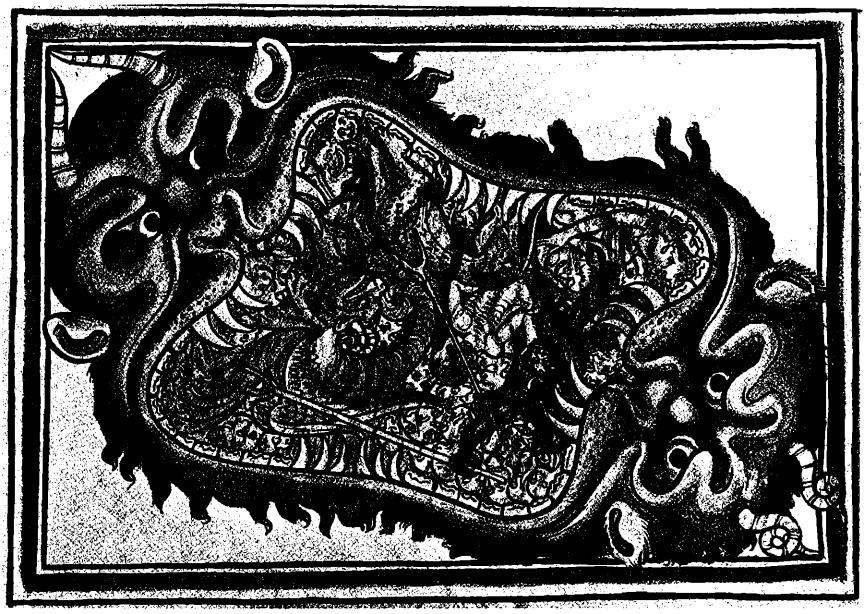
Gli Inferni sotto forma animale mostrano, a loro volta, queste moltiplicazioni. Le fauci del Leviatano, che stritolano la folla dei reprobi, si raddoppiano e si triplicano come nella glittica.

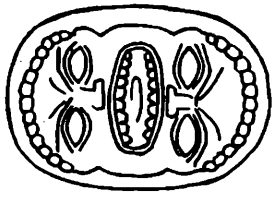
Nelle prime *Apocalissi* anglo-normanne,[162] la voragine infernale è un doppio *gorgoneion*, lo stesso che si vede su uno scarabeo di Tharros,[163] con due facce unite simmetricamente da una parte e dall'altra della bocca. Sole differenze: le fauci si dilatano enormemente – sono uno stagno di fuoco dove bolle lo zolfo – e le maschere, a entrambi i lati, sono animate da una vitalità più intensa. L'insieme crea un mostro inedito, simile a un mollusco (figg. 26 e 27). Il fatto che questa immagine sia stata definita in una serie di manoscritti legati a Saint Albans, il cui *scriptorium* era diretto da Matthieu Paris, che, come abbiamo visto, compilò un inventario delle pietre antiche, è in sé rivelatore.

Nelle *Apocalissi* della seconda famiglia Delisle-Meyer (il gruppo di Canterbury),[164] il mollusco si arricchisce di una terza maschera. L'Inferno è un triangolo satanico con orride teste fissate ai vertici e collegate da carni flaccide che formano la sacca di un mostruoso ascesso. Il muso aggiunto possiede esso stesso numerose facce raggruppate ai due lati della fronte, combinazione conosciuta anch'essa da alcune pietre antiche,[165] e su questo tumore compare ancora un triplo volto, quasi un richiamo secondario all'Anticristo. L'*Apocalisse* xilografata,[166] che si ricollega al primo gruppo, torna al doppio *gorgoneion*. Sulle medaglie di bronzo diffuse fra i protestanti dal 1537 al 1547 in Germania, Francia, e Inghilterra, le teste dei cardinali sono unite allo stesso modo a volti di giullari e facce di satiri, ma questa combinazione deriva direttamente dalle effigi doppie incise su certe monete antiche.[167]

Gli elmi, nei quali il viso dell'uomo che l'indossa si muta nel tronco di una creatura stetocefala, ricompaiono anche nel Medioevo, ma ora derivano direttamente dall'iconografia. Il più antico cimiero zoomorfico conosciuto si riscontra su un sigillo datato 1224.[168] Applicata sopra una calotta piatta la testa di pavone vi appare ancora, però come una parte accessoria. Soltanto nella seconda metà del Duecento, anzi verso la fine, molto tempo dopo

25. L'ANTITRINITÀ: Disegno di Matthias Grünewald, ca. 1523-1524, Berlino, Kupferstichkabinett





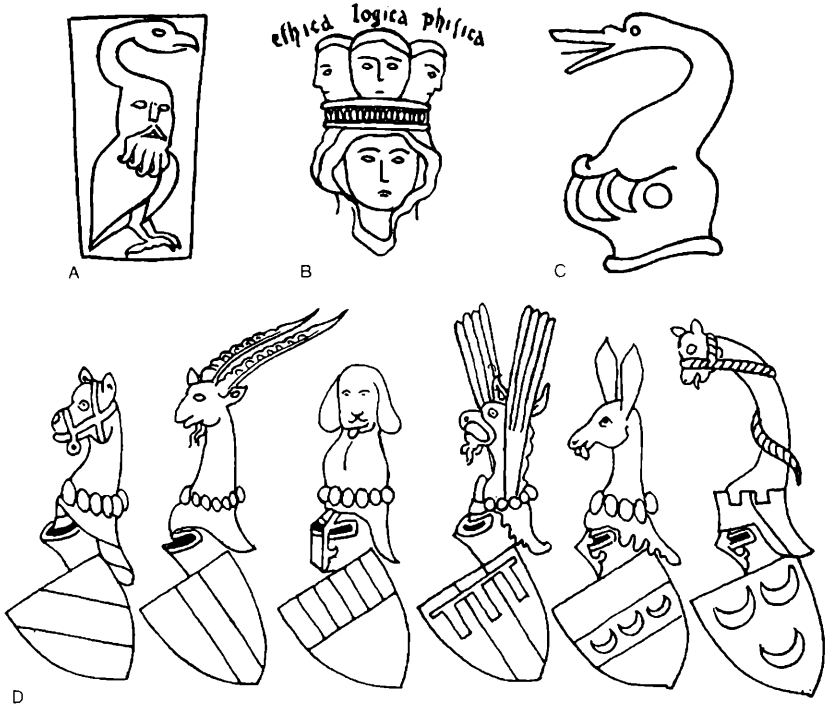
26-27. DOPPIO GORGONEION: *Apocalisse* anglo-normanna, inizi del Duecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 403, f. 40, e scarabeo di Tharros, IV sec. a.C. Foto B.N.

che queste combinazioni si erano diffuse sotto forma di esseri fantastici, l'animale viene saldato all'elmo come se questo fosse il suo stesso corpo. Anche i disegni di elmi veri e propri cominciarono a formarsi in mezzo a figurazioni di mostri. Possiamo citare in proposito un cimiero a collo d'uccello sull'archivolto romanico di Aulnay, che si erge al di sopra di una creatura ibrida, come sull'*Athena Polias*, e si ispira senza dubbio a un tema antico. La Filosofia dell'*Hortus Deliciarum* di Herrade di Landsberg (fine del XII secolo-ca. 1205) è anch'essa coronata, come abbiamo già notato, da teste allegoriche. Nell'*Apocalisse* di Tolosa, con l'Inferno che avanza su due zampe (fig. 3), si trova un elmo mostruoso: la Morte in persona, sul cavallo pallido, porta sul capo un autentico cimiero vivente, con un muso di animale fissato su di un lungo collo che vomita fiamme. L'armatura, per suo conto, attacca il nemico.

28. TRIPLO GORGONEION: *Apocalisse* anglo-normanna, Canterbury, ca. 1290

Gli armaiuoli che cercano di trasformare gli uomini, dando loro proporzioni e statura soprannaturali, e facendone bestie d'acciaio e robot, riprendono gli stessi sistemi teratomorfi, ma nella vita. Tutto il bestiario del Medioevo sfila sui cimieri.[169] Nel Trecento e nel Quattrocento, le forme diventano sempre più complesse, sempre più smisurate. Sugli elmi si rizzano e si impennano sirene, aquile a due teste, draghi, leoni, cani, quadrupedi alati e unicorni (fig. 29). Come presso gli 'Etiopi d'Asia', vi troviamo maschere, busti interi di personaggi e colli di cavallo. Nella maggior parte dei casi, i corpi sono disposti in modo che il viso del cavaliere si trovi in corrispondenza del loro petto o del loro ventre.

Alcuni guerrieri si abbigliano come geni dalle molteplici facce e virtù. Altri pensano, coprendosi il capo d'animali, a qualche cavaliere dell'Apocalisse. Nelle sfilate e nei combattimenti, *grilli*



29. CIMIERI ZOOMORFI: A. Figura romanica dell'archivolto di Aulnay (Charente-Maritime). B. Elmo della Filosofia, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-1205. C. Elmo del Quattrocento. D. *Armorial* scozzese di Claes Heynen, Trecento

viventi spuntano da ogni parte. In un affresco di Königsberg (ca. 1390),[170] la figura di un cavaliere che indossa un elmo gigantesco a collo di gallo è pressoché identica a quella di una delle bestie ornitomorfe della decorazione ai margini dei libri miniati (figg. 30 e 31). L'allegoria tedesca dell'uomo perfetto, *der gute Mensch*, dal collo mostruoso (la cui sinuosità gli dà tempo di riflettere prima di manifestare il proprio pensiero),[171] fissato sopra una testa di leone che simboleggia il coraggio, si ricollega anch'essa sia a questo tipo di armature sia ai bestiari anticheggianti (fig. 32). Ma niente eguaglia in stranezza gli elmi raccolti in uno spogliatoio che noi vediamo nel *Livre des Tournois* del re Renato d'Angiò (ca. 1450-1560) [172] e in un disegno del *Wappencodex* di Grünberg (1483).[173] È tutto un serraglio che si dibatte e si agita come in una gabbia (fig. 33).

Volta a volta furono così riprese tutte le combinazioni antiche:

A B C

30-31-32. GRILLO E PERSONAGGI MOSTRUOSI: A. *Grillo* del *Salterio Louterell*, Londra, British Museum. B. Figura di cavaliere, ca. 1390, affresco di Königsberg (oggi Kaliningrad in Russia). C. *L'Uomo Perfetto*, disegno tedesco del Quattrocento.

il *grillo* rivive insieme con gli acefali, con gli dèi a più facce, con gli elmi di forma animale che furono associati alla sua nascita e al suo sviluppo. Il ciclo ricomincia in nuovi ambienti e s'arricchisce, recuperando i propri elementi nel loro complesso, benché non tutti simultaneamente.

Tuttavia soltanto i Blemmi, derivati direttamente da Plinio o da qualche altro testo antico, e i geni mitologici a teste multiple si diffondono prima del Duecento. Il *grillo* propriamente detto li segue, ispirando più tardi il travestimento dei cavalieri.

Un aspetto risalta in questa evoluzione: questi prodigi sembravano predestinati a un mondo romanico, avido di tutte le fantasie, e non all'arte gotica in cui, invece, essi abbondano. Qual è la causa di questo ritardo? Non l'ignoranza delle fonti, perché i tesori delle abbazie e dei re furono sempre ben forniti di gemme. Il loro afflusso massiccio dopo la Quarta Crociata, il rinnovarsi

33. ELMI A FORMA DI GRILLO: Konrad Grünberg, *Wappencodex*, 1483

del culto delle pietre incise, la rinascita della magia spiegano l'ampiezza della loro azione, non il periodo in cui essa avvenne. Tutte le figure erano già da prima alla portata degli artisti. Se questi non se ne servirono, ciò dipese dal fatto che le loro forme non erano ancora pronte a riceverle. Perché queste creature microscopiche, incise delicatamente, potessero essere integrate e riprodotte in massa nelle composizioni medioevali, era indubbiamente necessario che si avesse un indebolimento dello stile monumentale e una ricerca di preziosità, in concomitanza, spesso, con una 'rinascita carolingia'. Le più antiche raffigurazioni del *grillo* si trovano infatti sugli smalti di un reliquiario e su uno stucco, ripristinando splendidamente le tradizioni anticheggianti dell'Impero. La loro grande epoca è quella in cui l'arte confina con l'oreficeria.

V

Due elementi caratterizzano l'ultimo stadio del *grillo* gotico: da un lato la sua scomposizione, dall'altro una vivacità ancor più impetuosa e intensa. Spesso, nelle iniziali e nelle vignette del Quattrocento e del Cinquecento l'essere composito si scinde. Le teste, le facce e i cimieri si separano gli uni dagli altri. Le maschere di un duplice volto sono divise dalla gamba o dalla curva di una lettera. La testa dell'animale non è più saldata dietro la testa umana ma semplicemente giustapposta. Talvolta, il collo d'uccello che esce dal cranio ne è brutalmente staccato. Tutte le parti rimangono al posto loro, ma non formano più un organismo.[174] La bestia viene scomposta nella decorazione dei libri. Ma questa evoluzione è secondaria. In generale, è ora caratterizzata da un realismo brutale ed eccessivo. Il mostro non è mai stato così ben definito nei particolari, e così incredibile nell'insieme, come in Hieronymus Bosch.

In Bosch i *grilli* sono numerosissimi e prendono tutte le forme: il *grillo-uccello*, il *grillo-insetto* con una faccia umana sul torace, come certe mosche delle gemme antiche,[175] visi doppi,[176] personaggi con un naso sul dorso,[177] acefali, teste con gambe – queste ultime particolarmente numerose (fig. 34). Non sono più le nobili maschere greco-romane, e neanche le grottesche figure delle bizzarrie dei margini dei codici, si tratta invece di veri ritratti.

Teste gonfie, dal mento pesante, dagli occhi inespressivi, teste ossute, raggrinzite dall'angoscia, teste sorridenti di goderecci e di burloni circolano in libertà, attaccate direttamente alle gam-

34. GRILLI DI HIERONYMUS BOSCH: A. Disegno di Berlino. B. *Pala degli Eremiti*, Venezia. C e D. Disegni di Oxford. E. *Grillo* antico

35. TESTA CON GAMBE: Grillo di Hieronymus Bosch (particolare della *Tentazione di sant'Antonio*, Lisbona, Museo de Arte Antiga. Foto Giraudon) e sigillo (un falso-antico) di Raoul Aubry, giudice a Lilla, 1320

be.[178] La loro natura è ancora più sconcertante che se fossero facce mostruose. Nella *Pala degli Eremiti* (Venezia, Palazzo Ducale),[179] sul pannello di sinistra, in primo piano, una testa di donna con gli stivali getta uno sguardo severo e quasi patetico. Secondo la moda del tempo, è cinta da un velo bianco ma, sopra di esso, è posato un gufo nel suo nido, come un cimiero ornitomorfo.

Spesso, in Bosch, gli elmi diventano degli esseri animati e del tutto indipendenti. In un disegno, oggi a Oxford, un elmo saltella come una ranocchia, un altro vola portato dal suo cimiero alato. Sono simili ai mostri di Grünberg fuggiti dallo spogliatoio.

Nel *Giudizio finale* di Vienna, che forse è solo una replica, ma che Lucas Cranach ha egualmente copiato al tempo del suo soggiorno nei Paesi Bassi,[180] queste creature spuntano dappertutto: a

sinistra, sul tetto della casa, si vede una testa barbuta con due gambe e una mitra bizantina; più in basso, una testa d'uomo con un elmo cavalca un uccello fantastico; un'altra testa, dai piedi enormi, s'avanza dietro un gruppo di mostri; fra le due, un acefalo brandisce un'arma; un po' più indietro si ritrova la testa con le gambe, questa volta dentro un uovo. Nell'ultimo atto della storia del mondo il *grillo* è uno degli attori principali.

Anche nella *Tentazione* di Lisbona,[181] esso ha una parte importante. Sul pannello di destra una figura di Baubo è seduta in terra, con un pugnale nel ventre. Sul pannello centrale, un *grillo* si agita in un canotto. A sinistra il muso di un unicorno se ne va su una groppa d'asino. Ma è al centro del quadro che si colloca la scena più enigmatica: una testa con gambe, drappeggiata in un turbante scuro, siede con disinvoltura di fronte all'eremita. Sant'Antonio la scorge e si volta. Tutto è al suo posto in questo profilo dai tratti grossolani ma regolari. Le gambe muscolose, calzate da stivali su una calzamaglia, sono di un realismo straordinario. È questa normalità nell'impossibile che appare in grado, essa sola, di spaventare il santo in mezzo allo scatenarsi dei diavoli. La testa lo fissa. Sembra che si stabilisca un dialogo. L'intera visione si svolge intorno a questo muto colloquio fra il *grillo* e il monaco. Si è pensato di scorgere in questa figura un autoritratto di Bosch.[182] Per l'atteggiamento, l'anatomia, i tratti, è assai vicina, invece, al mostro inciso sul sigillo falso-antico di Raoul Aubry, giudice a Lilla verso il 1320 (fig. 35).

Tutta la pittura di diavolerie riprende e moltiplica questi esseri fantastici. Li si ritrova nei quadri più o meno legati all'arte del maestro di Bois-le-Duc, in Jean Mandyn, Henry Met de Blès, Pieter Huys, Bruegel e in molti pittori secondari. I protagonisti di una *Tentazione* di Berlino sono, ancora una volta, una testa di animale su zampe, una testa umana su piedi enormi, un *grillo* in un uovo, che ha sul capo un braccio armato. In un *Inferno* di Vienna,[183] il Leviatano è raffigurato non da fauci mostruose su due zampe, ma da uno stetocefalo intero, sul ventre del quale si apre un orifizio che egli stesso dilata con le proprie mani (fig. 36). Bruegel dà per complici a Ermogene, il ciarlatano che sfidò san Giacomo, un acrobata con la faccia sul petto, ma voltata, con gli occhi verso il basso, una testa su quattro zampe, una testa bifronte a due braccia, che porta un lungo berretto da notte, e una testa d'asino con zampe. Il *grillo* figura anche nelle allegorie della Pazienza, della Collera, dell'Avarizia e della Lussuria. La *Gola* ha per cimiero una tazza e un cucchiaio.[184] I geni greco-romani, pur continuando la serie medioevale, fanno la loro ricomparsa sempre più vivaci e assurdi.

Questo sbocciare di temi antichi negli ultimi anni del Quattro-

36. LEVIATANO STETOCEFALO: Particolare del *Cristo agli Inferi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Foto del museo

cento e nel Cinquecento è talmente rigoglioso che è lecito chiedersi se non sia ormai in rapporto diretto con il Rinascimento. I *Comentarios de la Pintura* di Don Felipe de Guevara (ca. 1560),[185] figlio di Don Diego, sovrintendente alle tappezzerie di Margherita d'Austria, che forse conobbe Bosch (la Reggente dei Paesi Bassi possedeva una sua *Tentazione*), proiettano una luce inaspettata su tale questione: « Poco tempo fa ho scoperto un altro genere di pittura, detto *grillo*. Questo nome gli fu dato da Antiphilos, che dipinse un uomo che chiamò grillo per burla. Da allora questo genere di pittura fu chiamato grillo. Antiphilos nacque in Egitto, e imparò da Ctesidene questo genere di pittura che mi parve simile a quello che la nostra epoca tanto loda in Bosch o Bosco, come diciamo noi, il quale era sempre strano, dipingendo personaggi bizzarri e atteggiamenti insoliti ... ».

Così la parola « grillo » è pronunciata e impiegata nella sua accezione moderna da un collezionista di Bosch, quasi suo contemporaneo. È possibile che a quest'epoca il termine avesse un significato più generico e che il riferimento al testo di Plinio fosse dovuto solo a un azzardo erudito. Eppure, tra le creature che si riallacciano al mondo greco-romano, gli esseri compositi a teste moltiplicate e spostate si accumulano in maniera particolare nei quadri di Bosch. D'altro canto, nel *Traité des gemmes antiques* del canonico Macarius (morto nel 1614),[186] il termine « grillo » è riservato esclusivamente a mostri risultanti dalla combinazione di maschere provviste di zampe e di un cimiero di cavallo. Come nel caso dei pittori dell'Inferno, essi rientrano in una categoria demoniaca, « mandre abominevoli e impure di diavoli ». Anche se, all'inizio, il termine ha potuto conservare un'accezione più larga e più conforme a Plinio, ben presto lo si usò in senso restrittivo riferendolo a un bestiario particolare. Nulla è più rivelatore di questa introduzione del vocabolo *grillo* durante il secolo della sua ultima fioritura. Diffusi dapprima senza conoscenza esatta delle fonti, come antichità e come esotismi indefiniti, a un dato momento i *grilli* rivivono come « maniera ellenistica » ben identificata. Nelle scuole del Nord, il Rinascimento è assai precoce, almeno per certi motivi tematici. In un primo tempo assume una forma mostruosa e proviene direttamente dal Medioevo.

II *Bizzarrie dei sigilli e delle monete antichi*

I. BIZZARRIE DEI SIGILLI: La bestia nella conchiglia: gli animali antichi che escono dalla conchiglia e Afrodite *purpurissa*; la conchiglia generatrice di animali nel Medioevo. La nave-volante e la barca-pesce.

II. MONETE ANTICHE: Il triscele. La Lupa capitolina. Ruolo della numismatica nella ritrasmissione dei temi. La medaglia dipinta. Il 'quadrupede a due zampe' delle monete galliche e celtiche.

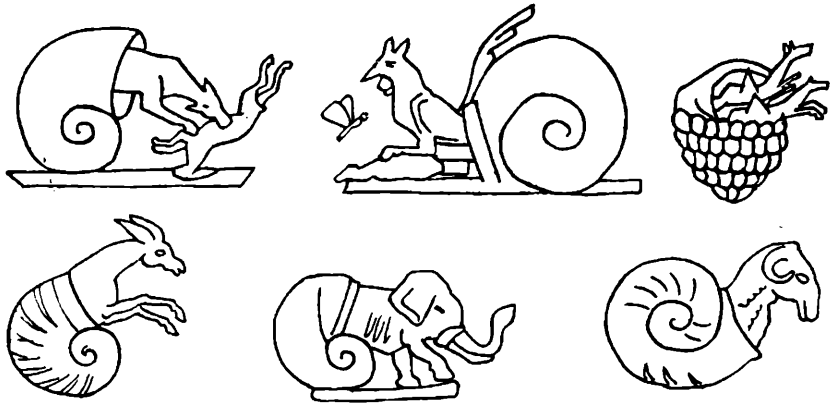
La glittica introduce nel Medioevo un gran numero di motivi grotteschi. Tra questi, la « bestia nella conchiglia » assume un significato particolare negli intagli antichi: cavalli,[1] asini,[2] capri,[3] cervi,[4] galli,[5] elefanti,[6] lepri,[7] topi,[8] due quadrupedi per volta[9] spuntano da una conchiglia spiraliforme come una chiocciola. In altri casi un cane balza fuori dalla conchiglia nell'atto di scagliarsi su un coniglio,[10] oppure la bestia attacca un uomo,[11] o un elefante solleva con la sua proboscide una fiaccola o un tronco d'albero.[12] Animali giganti in libertà vengono fuori misteriosamente da un piccolo oggetto (fig. 37).

Afrodite è nata nelle stesse condizioni. Qualcuno ha ricollegato la sua leggenda al mito d'un uovo caduto nell'Eufrate, covato da una colomba e dal quale sarebbe sorta una bella divinità. Questa sarebbe poi divenuta la dea greca della fecondità,[13] mentre il guscio dell'uovo si sarebbe mutato in conchiglia. Secondo Deonna,[14] e così pure per Stephani,[15] il luogo di questa genesi è la Fenicia, ma il primo vede Afrodite in una conchiglia piatta del tipo tridacne, dove la figura umana sorge tra i riflessi della madreperla, l'altro immagina Afrodite nascente da un murice. Sulla moneta di Tiro, è rappresentata soltanto la conchiglia, mentre sulle monete di Hatria, la testa d'una donna, con i capelli al vento (forse la stessa Afrodite), esce da una conchiglia a elica.[16] Il soprannome di *purpurissa*, dato a Venere dai Romani, confermerebbe quest'origine. Tuttavia, la dea romana emerge solitamente da una conchiglia del genere « a pettine » (fig. 38). A volte le valve si schiudono come petali, lasciando intravvedere la testa e il busto, a volte, invece, s'aprono come ali.[17] Il loro significato varia: sono la corazza del corpo, la sua protezione, l'emblema della castità e, allo stesso tempo, generatrici degli esseri. Come tali simboleggiano l'idea della resurrezione e della vita futura, ed è forse a questo titolo che la conchiglia decorerà i sarcofagi romani. La si ritrova nella decorazione architettonica. Ornata da una valva, la nicchia di una statua dà a questa l'alone dell'immortalità.[18]

La dea non fu la sola ad avere questa origine: Eros, suo figlio e compagno, viene anch'egli raffigurato dentro la conchiglia,[19] piatta[20] o a elica.[21] Su un intaglio Eros gioca con una lepre che, come lui, sbuca da una tana a spirale.[22] Può darsi che le creature al seguito della divinità abbiano avuto una genesi analoga, e non è escluso che anche altri animali nella conchiglia, il capro in primo luogo, siano a essa associati. Tuttavia, i vari aspetti del suo culto sono superati dalla ricchezza del bestiario. Si tratta, cioè,

d'un sistema cosmogonico più vasto e la stessa Afrodite non è che una delle sue molteplici forme.

Per i popoli rivieraschi il mare è all'origine di tutti gli esseri, anche degli animali terrestri: per esempio, nel corteo di Poseidone compare il cavallo.[23] Il pensiero di Anassimandro e di Talete è dominato da queste credenze nella magia dell'acqua[24] ed è indubbio che a esse si ricollegano anche i miracoli della conchiglia. È possibile che all'inizio il murice abbia contribuito alla



37. RAFFIGURAZIONI ANTICHE DI ANIMALI NELLA CONCHIGLIA

diffusione di tutta questa fauna. La porpora non rappresenta forse il sangue, cioè la vita e il corpo d'un animale? Ma anche altre conchiglie generano quadrupedi e uccelli. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, queste conchiglie restano della specie a elica, nautili, o perfino semplici chiocciole, come nella glittica romana più tarda in cui queste figure assumono talvolta un carattere comico.

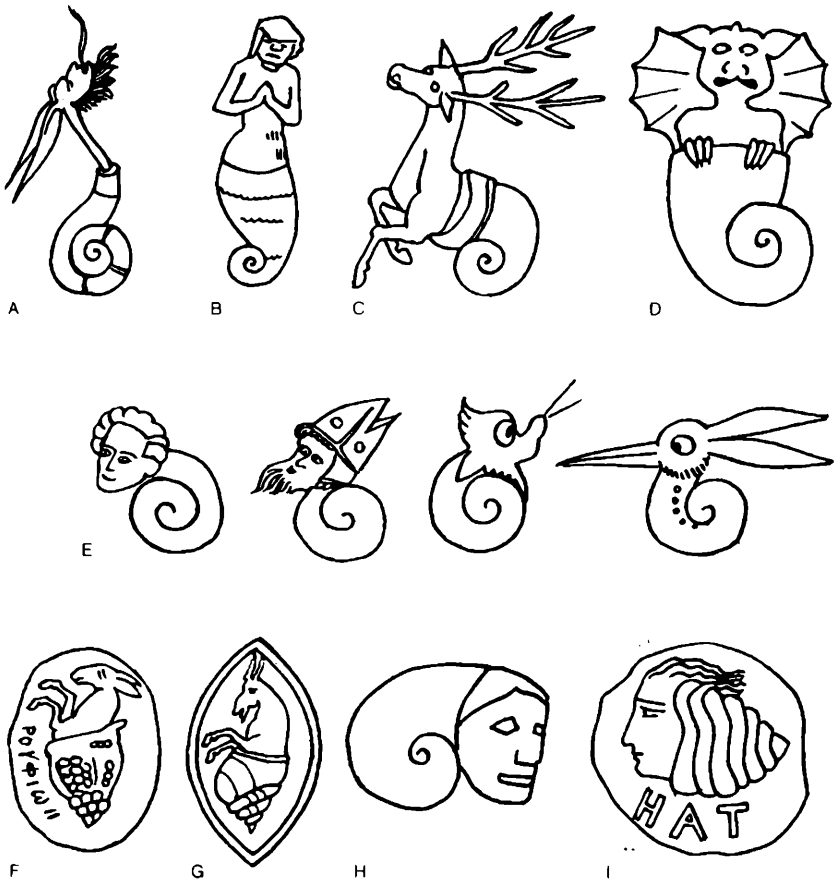
Il Medioevo riprende molti di questi motivi e simboli. Bisanzio adatta le conchiglie piatte dei sarcofagi per la decorazione degli archetti pensili (Battistero degli Ortodossi e San Vitale di Ravenna). Su alcuni avori del IX secolo, le aureole dei santi sembrano riprodurne le scannellature.[25] Derivano forse dal motivo della conchiglia-rosone che, nelle lampade cartaginesi, è disposta a raggiera attorno alla fiamma.[26] Fino all'epoca carolingia le sepolture contengono spesso gusci di chiocciola – allegoria di una tomba dalla quale l'uomo si risveglierà. Ma le raffigurazioni si moltiplicano soprattutto nell'arte gotica. Riprendono la tradizione del simbolismo cristiano della Resurrezione. In un *Libro*

38. AFRODITE NELLA CONCHIGLIA: Terracotta greca di epoca ellenistica, Parigi, Louvre. Foto Chuzeville

d'Ore, una lumaca compare vicino a Lazzaro che si rizza nella tomba,[27] così come la ritroviamo su un sarcofago del Museo del Laterano con Giona vomitato dalla balena.[28] Spesso l'animale è una caricatura del cavaliere nascosto nell'armatura.[29] Ma è soprattutto come oggetto magico, generatore di mostri, che la conchiglia comincia a essere rappresentata. Con le sue forme regolari, perfette, che racchiudono il rumore delle onde, essa possiede già qualità sovrannaturali. Se la si trova su una montagna, v'è stata creata dalle costellazioni. Leonardo da Vinci attesta ancora l'esistenza di questa leggenda.[30]

Come per le gemme antiche, la conchiglia contiene gli animali più inattesi: una lepre,[31] un uccello,[32] un cervo,[33] un cane[34] saltano fuori come dalla scatola di un prestigiatore. Nelle *Très Riches*

Heures del duca di Berry (1410-1416)[35] e nello *Hausbuch* di Wolfegg (1460-1465), da Bühler attribuito a Heinrich Mang,[36] il Capricorno dello Zodiaco appariva in questo modo. Questo segno copre la maggior parte di gennaio, dunque rappresenta la nascita dell'anno. Le volute della conchiglia generano strane chioccio-le dalla testa umana barbuta e dagli orecchi di lepre,[37] con una mitra e zampe di quadrupede,[38] oppure con zampe di quadrupede e braccia umane. Le *Heures* di Marguerite de Beaujeu (ca. 1363)[39]



39. ANIMALI GOTICI NELLA CONCHIGLIA: A. *Pontificale* di Guillaume Durand, Trecento. B. *Breviario* di Langres, 1481-1487. C. *Chronique de Pise* scritta per Carlo il Temerario, Quattrocento. D. Stalli del Palazzo di Giustizia di Rouen, 1455-1469. E. *Heures* di Marguerite de Beaujeu, ca. 1363. F. Gemma antica. G. Capricorno dello Zodiaco delle *Très Riches Heures* del duca di Berry, 1410-1416. H. Rilievo di Suippes (Marne), Quattrocento. I. Moneta di Hatria con la testa di Afrodite

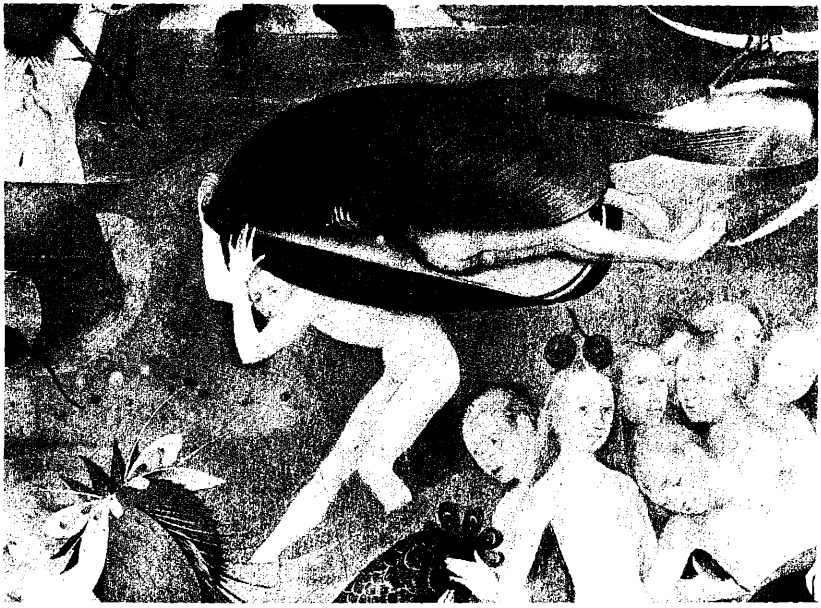
abbondano di queste grottesche. Molte di esse hanno eliminato il guscio pur conservandone gli avvolgimenti. Teste di cane, di lupo, d'uccello, di lepre, teste umane sono saldate direttamente a molluschi senza protezione. Il bestiario greco-romano si reincarna in nuove bizzarrie (fig. 39). La conchiglia gotica genera anche uomini. Su un rilievo di Suippes (Marne, XV secolo),[40] compare una testa, che calza una conchiglia a guisa di elmo, come quella di Afrodite sulle monete di Hatria. Nel Medioevo, tuttavia, da queste conchiglie non escono, in generale, belle divinità, bensì figure mostruose e demoni. Nella maggior parte dei casi sono, come nell'Antichità, creature terrestri: soltanto la sirena, con la sua coda inguainata di madreperla, appartiene a una famiglia marina.[41]

Nell'abbazia di Saint-Rémi, a Reims, su un rilievo del Quattrocento,[42] il personaggio mostra interamente il torso. Presso Thorailles (XV secolo),[43] a Tours-sur-Marne (XV secolo),[44] la figura lascia passare le gambe. Nel *Giardino delle delizie* di Bosch,[45] la nascita avviene in un mitilo: gambe magre si agitano dentro le valve nere che un uomo porta sulla schiena (fig. 40). In una incisione di Cock dallo stesso artista,[46] il mitilo naviga carico di musici burleschi. Mentre il Botticelli rappresenta la conchiglia con Venere in tutto il suo splendore, il fiammingo ne fa una Nave dei Folli (fig. 41).

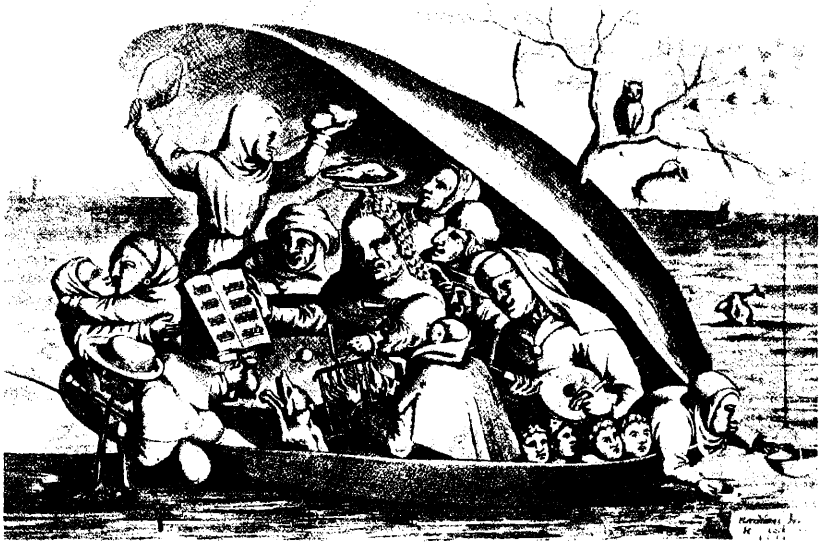
La conchiglia genera anche diavoli: a Rouen, sugli stalli del Palazzo di Giustizia,[47] un essere con ali e orecchi di pipistrello, emerge a metà da un nautilo. In un manoscritto inglese del Duecento,[48] i demoni balzano fuori da due porcellane, dette anche « conchiglie di Venere ». Il cane che esce dalla sua tana a forma di cono, nella *Discesa al Limbo* di Bruegel,[49] è, senza dubbio, un essere infernale. Un'allegoria, concepita forse per uno specchio, di Giovanni Bellini (ca. 1488),[50] mostra due uomini che trasportano una gigantesca conchiglia a fuso, da cui scivola fuori, come un mollusco, una figura nuda (fig. 42). Il vizio traspira dal suo volto e un serpente le avvolge le braccia. Interpretata come la Vergogna, o come la Maldicenza, la figura scivola fuori subdola e sinuosa. Al di là di ogni altro significato è chiaramente una creatura diabolica e, alla sua vista, uno dei portatori si ritrae spaventato.

Il mito e le immagini della conchiglia generatrice sono così trasposti. Le bestie che ne vengono fuori appartengono ora a una nuova famiglia, ma la loro genesi è identica. Per il valore universale e per la ricchezza dei motivi, essa si ricollega alle antiche dottrine cosmogoniche riflesse nella glittica greco-romana.

Un altro tema, trasmesso dagli intagli, è il vascello volante. Indubbiamente, il globo alato cavalcato da un cinocefalo armato



40. UOMO CHE ESCE DA UN MITILO: Hieronymus Bosch, *Il giardino delle delizie*, particolare del pannello centrale, Madrid, Prado. Foto del museo



41. NAVE DEI FOLLI: Incisione di Cock, da Hieronymus Bosch

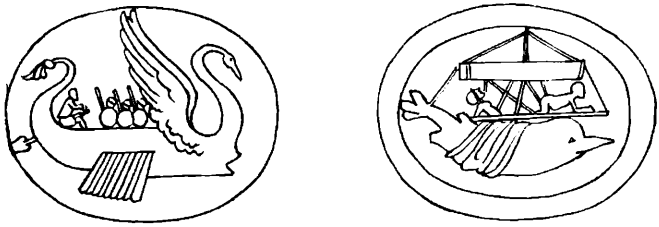
42. QUADRUPEDE E UOMO NELLA CONCHIGLIA: A. *Discesa al Limbo*, di Pieter Bruegel, Vienna, Albertina. B. *Allegoria* di Giovanni Bellini, ca. 1488, Venezia, Galleria dell'Accademia

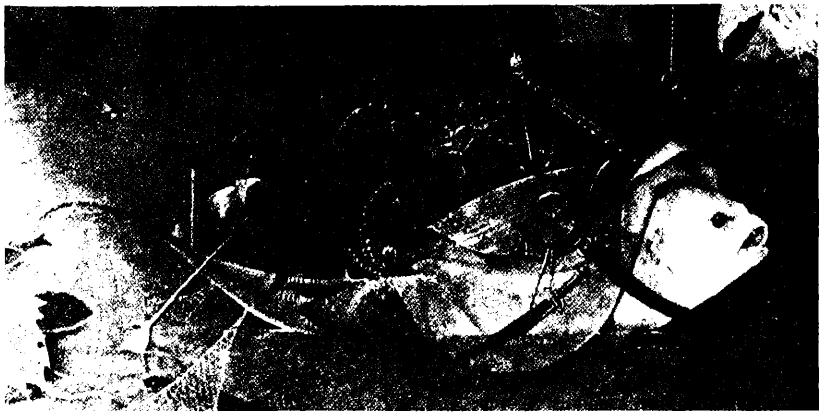
di torcia che, nella *Tentazione* di Lisbona di Bosch,[51] plana fra le nubi rischiarate dall'incendio, deriva direttamente dal disco solare, rappresentato con tanta frequenza sui cilindri assiri,[52] ma le navi che si librano nel cielo[53] sono quasi tutte copiate sugli intagli ellenistici.

Le imbarcazioni più antiche erano ornate di teste o di petti d'animali. In Grecia e nel mondo romano, la prua delle navi terminava spesso nel collo d'un cigno. Riprodotta dalla glittica[54] e dalle monete alessandrine,[55] che mettono in risalto gli elementi ornamentali della figura, questa prua ornitomorfa si ingrandisce e l'intera nave si trasforma in un uccello con albero e vele. A volte il cigno ha le ali spiegate,[56] e la nave sembra essere fatta piuttosto per l'aria che per il mare. Nondimeno, essa non prende il volo se non negli ultimissimi anni del Quattrocento. Il Medioevo aveva collezionato con particolare fervore le gemme con questo tipo di immagini. I *Lapidari* attribuiscono a esse diverse virtù: in Jean de Mandeville « una pietra su cui sia incisa una nave con tutti i suoi alberi serve a sostenere le proprie imprese ».[57] Ed è senz'altro da questi talismani che Bosch ha tratto la immagine dei suoi vascelli alati. Nel trittico ora citato ve ne sono due: un'anatra e una cicogna. La prima è ammarata e il palmipede ne costituisce l'intero scafo; solo la prua appuntita è di legno. L'altra scivola nell'aria: possiede un albero ma nessuna vela. L'uccello antico distende il collo e infine si solleva sulle ali. Trasportato dalla propria decorazione il vascello si trasforma in aeronave: le frontiere tra il cielo e l'oceano sono abolite. Ormai l'esempio è dato, e tutti i vascelli, anche quelli ittiomorfi, possono essere adattati alla navigazione aerea.

Il pesce, del resto, è ancor più naturalmente associato a una nave. Esso adorna le barche dei Cretesi e spesso lo scafo intero ne assume la forma. Con la sua testa a punta e la coda rialzata, il pesce presta la propria immagine alle navi a remi o a vele sulle monete persiane e greche.[58] Il corpo è quasi completamente sovrapposto alla galera, tanto che talvolta solo a malapena si riesce a distinguere se ci troviamo di fronte a un animale o a una imbarcazione. Su alcuni sigilli,[59] invece, che si tratti di una creatura vivente è chiarissimo: una piattaforma, alberi o cordami sono montati su delfini.[60]

Questa barca-pesce la ritroviamo anche in Bosch: ha un occhio brillante, la bocca aperta e, sul dorso, un albero e delle sartie. L'identità con l'antico è assoluta (figg. 43 e 44). Perfino il tessuto che, sulle pietre incise, ne avviluppa il corpo è drappeggiato allo stesso modo. Ancora una volta, il pittore di *grilli* ha fatto ricorso alle gemme.





43-44. NAVI FANTASTICHE: Hieronymus Bosch, *La tentazione di sant'Antonio* (particolari), Lisbona, Museo de Arte Antiga. Foto Giraudon, e sigilli antichi

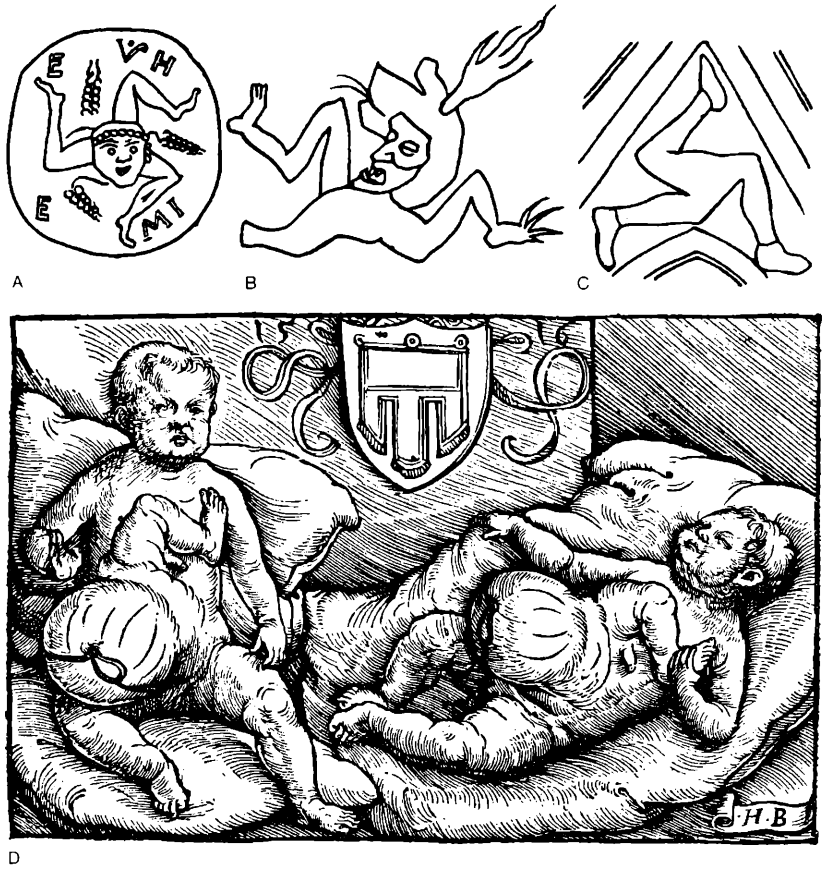
Nella *Tentazione* di Lisbona, uno di questi vascelli si dondola accanto a una barca ornitomorfa; tuttavia, assimilato a una nave concepita ora come macchina volante, il pesce si slancia come un uccello. Tutta una flottiglia di questo bestiario marino riempie il cielo: è una battaglia navale, una grande giostra di fiaccole e lance. La visione è favolosa. Uno dei vascelli conserva dell'animale soltanto l'occhio e lo sperone dentato come una sega. Gli altri sono tonni e delfini che planano senza ali né vele; uomini e donne galoppano su queste cavalcature. Nemmeno in questo caso si tratta di una invenzione: il cavaliere sul pesce, già scolpito sul basamento di Sens, è assai diffuso nella glittica[61] e ancor più sulle monete antiche, particolarmente su quelle di Cizico e di Taranto,[62] dove probabilmente rappresenta Taras. Altre volte, il giovane eroe tiene un tonno sotto il braccio.[63] Il gesto è ripreso in Bosch da un personaggio che cavalca un pesce. Tutto sembra indicare che, in questi casi, l'artista si è ispirato a una moneta d'argento piuttosto che a una pietra incisa. I vascelli volanti si ritrovano in Pieter Huys[64] e in Bruegel.[65] Dovunque constatiamo un'inversione degli elementi: nella conchiglia marina nascono animali terrestri e l'aria è abitata da creature marine. Ben lungi dal fissare il mondo della realtà entro schemi precisi, il risveglio greco-romano lo sconvolge radicalmente.

II

L'importanza della moneta sembra essere decisiva nella ritrasmissione di certi temi. Il *triscele* e la *Lupa capitolina* furono introdotti nel Medioevo dalle medesime fonti. Tre gambe umane, saldate alle cosce,[66] con al centro una palla o un *gorgoneion*, figurano spesso sullo scudo di Athena.[67] Anche sulle gemme venne raffigurata questa corsa di membra staccate,[68] ma essa è più frequente nella numismatica. Le monete d'Atene, di Egina, di Aspendo in Panfilia l'adottarono in epoche diverse.[69] In Sicilia la zecca usa questo tema a partire dall'età di Agatocle: la triplice gamba in movimento diventa il simbolo dell'isola a tre punte. L'Occidente gotico ha senza dubbio ripreso l'immagine direttamente da questi repertori. Per una curiosa associazione, nel Duecento essa riappare negli stemmi dell'isola di Man,[70] introdotta probabilmente da un normanno. La si ritrova più tardi nei blasoni inglesi, tedeschi e svizzeri,[71] e anche nell'arte. Su un rilievo di Heiligenkreuz[72] il triscele mantiene la sua forma di geroglifico.

In un *Giudizio finale* di Hieronymus Bosch,[73] l'ornamento, semiastratto, si anima. Il *gorgoneion* si trasforma in una testa dal naso adunco, con denti di cavallo, coperta da un largo cappello di piume, le gambe che battono il suolo. L'anatomia resta immutata, ma la figura incisa sulle vecchie monete d'argento acquista qui una sua vita indipendente. La si identifica ancora in una raffigurazione della nascita mostruosa di due bambini, a Tettnang, nel 1516.[74] Con le gambe raggruppate attorno a una escrescenza simile a un pallone, i mostri ripropongono la variante con le gambe disposte a raggiera attorno a una palla (fig. 45).

Il motivo del quadrupede che allatta i fanciulli – la *Lupa capitolina* – che ricompare di volta in volta nell'arte romana, si tra-



A B C D

45. TRISCELE: A. Intaglio antico. B. Da Hieronymus Bosch. C. Rilievo di Heiligenkreuz (Austria), Trecento. D. Fanciulli mostruosi nati nel 1516 a Tettnang, incisione di Hans Burgkmair

smise per la stessa via. Raffigurato su parecchie gemme,[75] il tema viene ripreso con particolare continuità dalla numismatica, e persisterà con maggiore regolarità nei paesi nordici, dove si conservò più a lungo la tradizione romana del conio. Le monete celtiche dell'Inghilterra[76] e dei paesi renani[77] l'hanno costantemente utilizzato: gli artisti potevano trovare l'immagine sul posto.

A Metz (XIV secolo)[78] la base scolpita di un arco fa del motivo una fantasia campestre: un contadino dà da bere a una scrofa

A B

46. QUADRUPEDE CHE ALLATTA UOMINI: A. Base di un arco nella cattedrale di Metz, Trecento. B. Incisione tedesca, ca. 1465

che allatta due fanciulli. In una incisione tedesca (1465),[79] alcuni personaggi si danno da fare intorno a una scrofa enorme: alcuni le accarezzano il muso e le tirano la coda, altri si appendono alle sue mammelle come i gemelli romani; è una caricatura degli Ebrei (fig. 46). L'errore nella scelta dell'animale e dei fanciulli si deve probabilmente a un modello di cui s'è persa poi traccia. Queste due composizioni sono anteriori al gruppo capitolino, ricostruito, secondo Carcopino,[80] verso il 1475 e in cui i Gemelli sarebbero opera di un artista che aveva anche « consultato i versi delle monete ». A quanto pare, sia a Roma sia al di là delle Alpi l'immagine rinacque spontaneamente secondo un medesimo processo. Solo per quanto riguarda il trattamento si ebbe una violenta opposizione: qui, una nobile fiera bronzea con due giovani atleti, là delle mostruosità burlesche. Ritroviamo le parentele e i contrasti che abbiamo già notato in parecchi altri esempi.

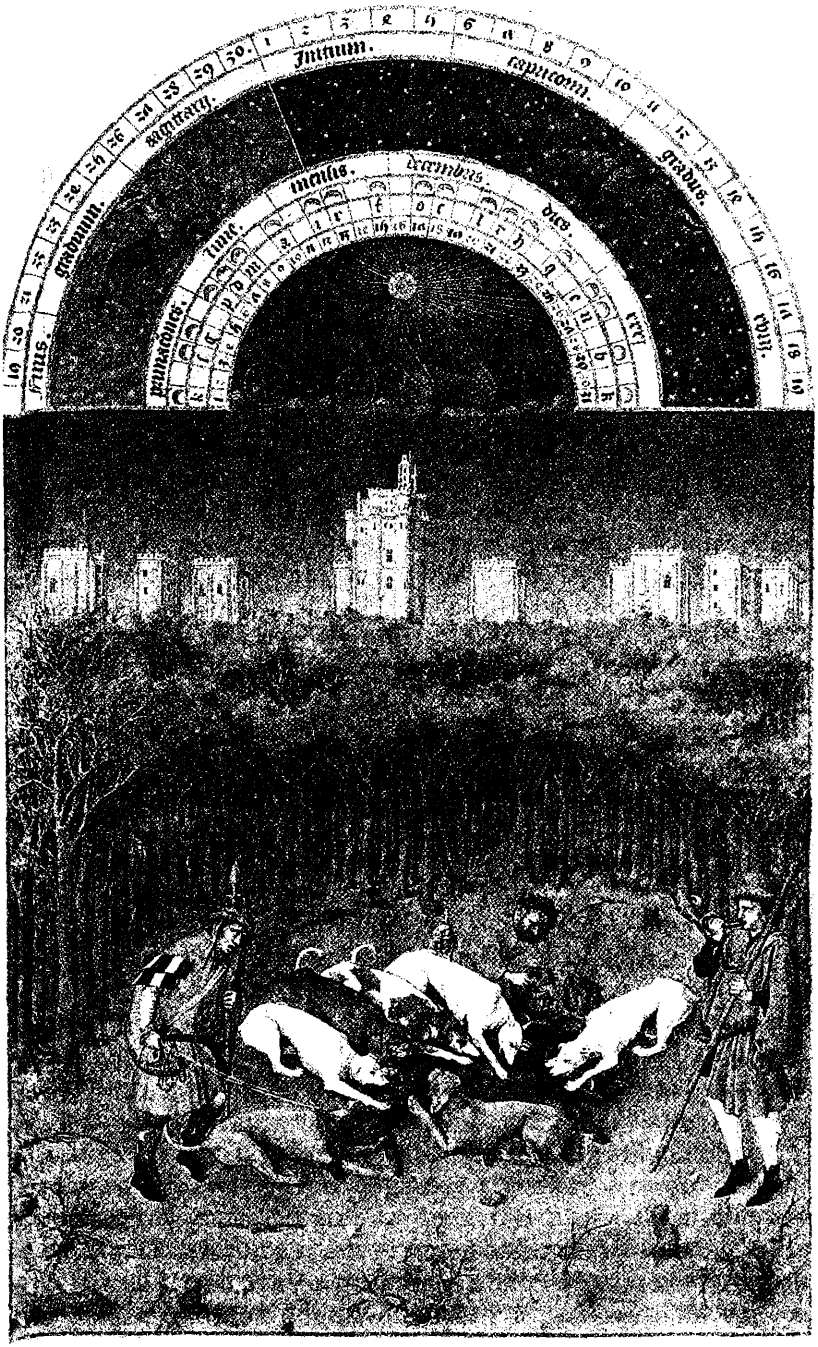
Nella ritrasmissione dei temi, la parte avuta dalla numismatica si congiunge all'azione delle gemme. Il Medioevo aveva il culto delle pietre incise, ma amava anche le monete antiche d'argento e d'oro. Una legge del XV secolo ne accorda una parte « a colui

nel cui campo o casa si sono trovate, e l'altra a chi le ha trovate ».[81] Monete di diversa provenienza, soprattutto romana e bizantina, circolavano in gran quantità. Esse venivano portate come medaglie devozionali: un gran numero di *denarii* costantiniani e anche merovingi presentano un foro o un anello.[82]

Tra le collezioni che si formano a partire dal XIV secolo, quella del Petrarea è senza dubbio la più illustre. L'inventario del duca di Berry[83] menziona anche bellissime monete, come per esempio un « grant denier d'or bien pesant enquel est contrefait au vif le visage de Julius César », e « un petit joyau d'or roont où est d'un costé le visage de Thibère ... ».*

Le monete servivano a decorare i mobili, i vestiti, i finimenti dei cavalli. Mathieu de Coucy riferisce di averne donato un certo numero al giullare del re Lancelot perché le metta sul « suo cappello con le altre che vi sono già » (1453).[84] Il gusto e la scienza della numismatica sono in gran voga ed è in relazione diretta a questo sviluppo che trova la sua origine un'industria della medaglia. Il vocabolo *medalia*, la cui prima citazione conosciuta risale al 1274, era dapprima sinonimo di « vecchia moneta ».[85] Tra diversi esempi di riproduzione dall'antico, Schlosser[86] segnala una medaglia « saracena » di Postumo (III secolo), copiata poi in un medaglione del Quattrocento. Come gli intagli con misteriose figurazioni, anche queste monete possedevano poteri magici e contribuirono alla diffusione di svariati motivi. Le circostanze esatte di questa azione sono state stabilite per le *Très Riches Heures* di Chantilly (ca. 1410-1416), dove due composizioni, il carro solare che accompagna i segni dello Zodiaco, e il re a cavallo davanti ai Magi, interpretano direttamente il medaglione in oro con Eraclio e Costantino, acquistato dal duca di Berry nel 1402.[87] Vi si nota anche una certa influenza delle gemme. La rappresentazione del mese di dicembre nel calendario non contiene soltanto, sotto l'arco zodiacale, la figura di una moneta metallica. La scena di caccia che si svolge sotto questo frontone deriva dalla glittica (fig. 47). Il cervo stremato crolla al suolo. I cani lo assalgono da ogni lato e lo afferrano con i denti. È una mischia furiosa di corpi disposti a ventaglio o, se si vuole, un grappolo animale la cui simmetria sembra derivare da un ornamento. Il gruppo, considerato come esempio del trionfo del « realismo gotico », è collocato da Pol de Limbourg a Vincennes (il castello che emerge all'orizzonte), e su questo sfondo l'autore fa comparire

* « ... gran denaro d'oro molto pesante sul quale è raffigurato il viso di Giulio Cesare ... un piccolo gioiello d'oro rotondo dove si vede, da un lato, il viso di Tiberio ».

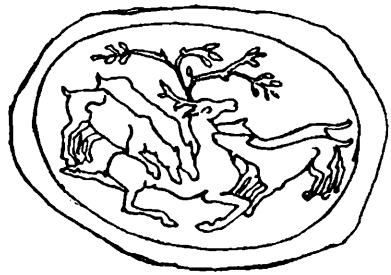


47. POL DE LIMBOURG: Il mese di dicembre, calendario delle *Très Riches Heures* del duca di Berry, Chantilly, Musée Condé. Foto Giraudon

inaspettatamente un tema ricorrente nelle pietre incise antiche (fig. 48).

Se un gran numero di soggetti (navi e pesci volanti, triscele, Lupa, Venere nella conchiglia), comuni alla numismatica e agli intagli antichi, poterono diffondersi per queste due vie, altri sembrano specifici della monetazione, come un curioso animale che chiameremo « il quadrupede a due zampe ».

L'anomalia si spiega, innanzitutto, con l'usura del metallo. Infatti alcune parti della sagoma del cavallo si cancellano col tem-

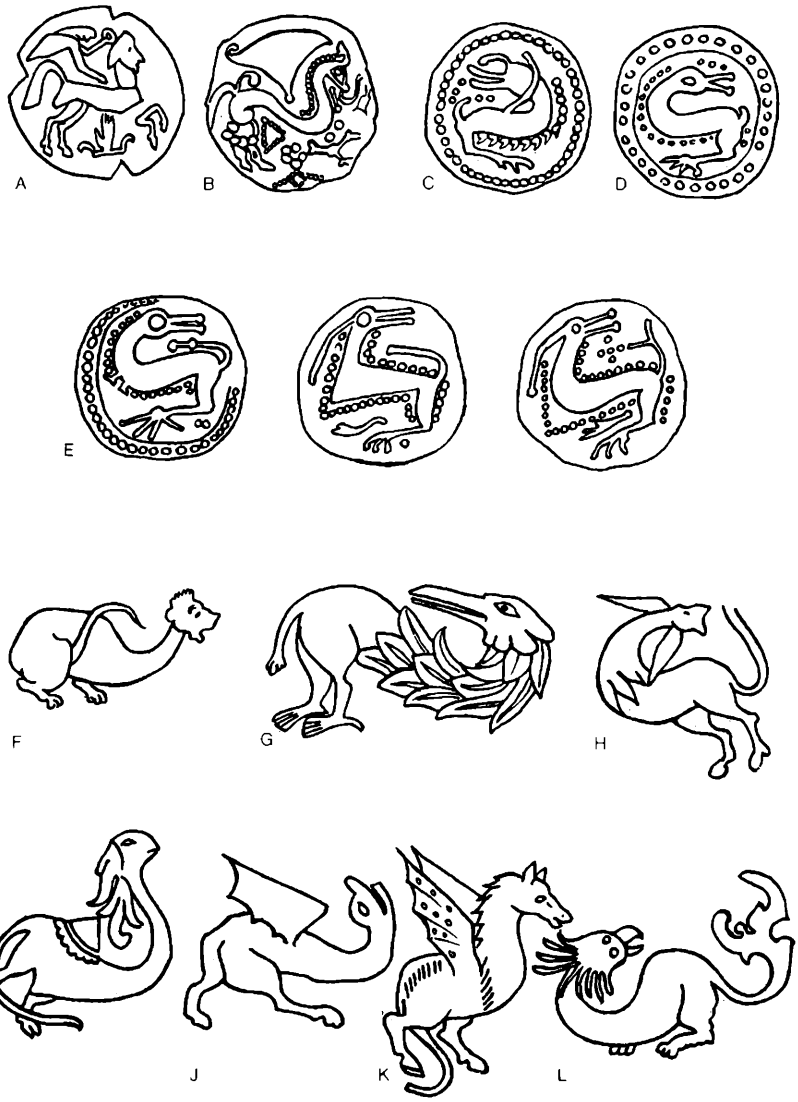


48. CERVO STREMATO: Antica pietra incisa, Berlino, Staatliches Museum

po: sembra così che le gambe ne siano staccate. Questo effetto si nota anche in certe monete romane barbarizzate di epoca tarda; qui, però, come regola di disegno. L'immagine è progressivamente smembrata: le zampe anteriori, le cui giunture sono più fragili, si dispongono sempre più lontane e si muovono per conto loro.[88] È nata una nuova creatura, che troverà il suo carattere definitivo soltanto con la soppressione completa delle membra ormai separate.

Qualche statere dei Parisii riproduce già quest'ultimo stadio,[89] ma il motivo si moltiplica negli ambienti anglo-sassoni.[90] Con il tronco che sfocia direttamente in un lungo collo tracciato seguendo la stessa curva, la figura è stata spesso scambiata per un drago. A volte restano ancora sul petto, appena visibili, due leggeri rigonfiamenti, a ricordo delle membra amputate, ma generalmente il corpo dell'animale è liscio dalla groppa fino alla testa. Niente ci farebbe pensare che, all'origine, si sia trattato d'un quadrupede, se non fosse stata conservata la posizione orizzontale. Privato del suo appoggio, l'animale sembra come sospeso. È mostruoso per l'anatomia, ma più ancora per l'affrancamento dalle leggi dell'equilibrio.

Sempre in Inghilterra, l'animale rinasce negli ultimi decenni del XIII secolo. Un manoscritto dell'Inghilterra meridionale



49. QUADRUPEDI A DUE ZAMPE: A. Statere dei Pedoni. B. Statere dei Parisii. C, D e E. Monete anglo-sassoni. F. Manoscritto dell'Inghilterra meridionale, 1280-1300. G. Tomba di Riccardo II a Westminster, ca. 1400. H. e I. Manoscritti spagnoli del Quattrocento. J. *Breviario* di Isabella la Cattolica, Quattrocento. K. *Bestiario* di Conrad de Megenberg, 1470. L. Raccolta di ornamenti di Stephan von Urach, ca. 1495

50. QUADRUPEDE A DUE ZAMPE: Disegno di Hieronymus Bosch, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins

(1280-1300)[91] e il *Salterio* di Peterborough (fine del Duecento)[92] ne mostrano alcune fedeli riproduzioni. Fa la sua comparsa anche negli *Inferni* anglo-normanni[93] e si diffonde con la miniatura anglo-orientale;[94] lo ritroviamo poi nella scultura degli stalli[95] e negli affreschi.[96] Un libro di schizzi che raccoglie certi temi a uso degli artisti[97] e la tomba di Riccardo II a Westminster[98] ne offrono alcuni esemplari particolarmente vicini alle monete celtiche che deformano gli esempi romani (fig. 49).

Il bipede conquista anche il continente, dal Nord fino all'Italia e alla Spagna. Corre tra la vegetazione sui margini dei codici[99] e sugli stalli;[100] i soffitti dipinti del Meridione ne sono invasi.[101] Ricompare in raccolte di ornatisti[102] e perfino sui trattati di scienze naturali.[103] Su alcuni arazzi del Quattrocento,[104] il quadrupede a due zampe è tenuto al guinzaglio da alcuni selvaggi. Nel *Giardino delle delizie* di Bosch esso avanza tra un elefante e una giraffa. Nella *Tentazione* del Prado ricompare, a fianco del santo eremita, nelle sembianze di un animale di straordinaria vitalità, quasi naturale nella sua difformità. In uno schizzo del Louvre, il cane bipede resta orizzontale malgrado l'assenza delle zampe anteriori. Sicuramente una grande distanza separa l'immagine consunta di una vecchia moneta dal disegno del maestro, nervoso e preciso in ogni dettaglio, ma la deformazione anatomica, la posizione contraria alle nozioni elementari della fisica non sono sovvertite dopo un millennio (fig. 50).

Due cose debbono essere tenute in considerazione in questo propagarsi del 'comico grottesco' antico dopo il XII secolo: il modo in cui si trasmise e la scelta. Sono soprattutto i piccoli og-

getti talismanici, disseminati dovunque nel Medioevo, con un posto preciso nella decorazione e nella leggenda di quest'età, che ne assicurano una così larga diffusione. A un dato momento, gli artisti si volgono risolutamente verso i repertori forniti specialmente dalle monete e dalle gemme. Si è scoperta una nuova fonte, rimasta a lungo inesplorata, in un'epoca in cui si comincia a percepire la qualità e la magia degli universi in miniatura. In questi tesori, però, non si ricerca la grazia, né la perfezione delle forme pure: al contrario, l'iconografia gotica ha recepito soprattutto ciò che vi era di singolare e di difforme nei diversi strati della civiltà arcaica, classica, barbarizzata. Il mondo greco-romano contribuisce in special modo a un risveglio del fantastico. Introdotte nelle composizioni medioevali, queste bizzarrie restano perfettamente riconoscibili. Mentre però nelle mitologie moralizzate le varie rappresentazioni delle divinità si fanno via via più indipendenti dal prototipo, i *grilli* e le grottesche antiche, che si propagano più liberamente nel dominio della decorazione e della favola, in generale conservano intatti gli elementi originali nell'iconografia e nell'immaginazione.

III *Ornamenti e cornici islamici*

I. IL MONDO MUSULMANO NEL MEDIOEVO GOTICO: La scienza araba. Il gusto del 'saraceno': collezioni, contraffazioni.

II. DECORAZIONE ASTRATTA: L'ornamentazione cufica. L'intreccio a poligoni. La treccia stellata. I *cadeaux*.

III. VEGETAZIONE FANTASTICA: Il rūmī gotico. La mezza-palmetta orientale e la flora dei manoscritti del Duecento e del Trecento. Le frange.

IV. CORNICI: Medaglioni orientali. Polilobi, quadrifogli su riquadri. Travi fatimide. Tessuti. Arabeschi del Rinascimento.

L'Islam, che ha dato all'arte romanica parecchi motivi geometrici e araldici, il senso della morfologia astratta e una famiglia di mostri, continua, come l'arte antica, a esercitare la sua influenza.

I contatti con l'Oriente non si sono perduti né durante il Duecento né più tardi.[1] Il continuo andirivieni lungo il Mediterraneo e le sue sponde, le crociate, i commerci, i pellegrinaggi[2] assicurano la continuità di rapporti diretti. La Spagna araba costituisce un vivace focolaio di trasmissione. Il regno dei Lusignano spinge in avanti, verso est, le sue frontiere. Venezia diventa una delle grandi porte della penetrazione orientale nell'Occidente intero.

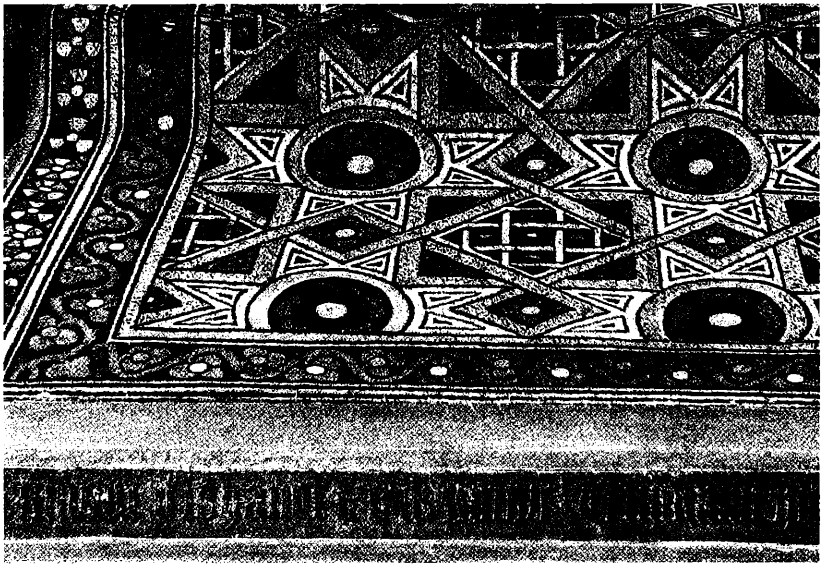
Non è il caso qui di tracciare ancora una volta la storia di questi rapporti, che si stabiliscono a tutti i livelli. Gli Orientali arrivano in gran numero. Venti *clerici transmarini* sono nominati a Parigi, nel corso del Duecento, secondo le disposizioni del Papa. Sempre a Parigi, dopo il Concilio di Vienne (1312), fu istituita una cattedra di « saraceno ».[3] Si diffondono i *Lapidari* e i trattati arabi di astrologia, di medicina e di matematica. L'*Ottica* di Alhazen viene tradotta in latino verso il 1200. Sappiamo bene quanto sia stata potente l'azione del pensiero islamico su tutto il pensiero medioevale.[4] Nel Duecento esso assume un ruolo preponderante nella diffusione della metafisica, della fisica e della morale aristoteliche, conosciute in quest'epoca soprattutto per il tramite di compilazioni arabe e dei *Commenti* di Averroè. L'averroismo parigino ne è un'espressione paradigmatica. Anche i miti, gli dèi e le mappe celesti antiche rinascono, in questo periodo, spesso arabizzate.[5] Vestendosi alla maniera araba al suo arrivo a Parigi nel 1245, secondo una testimonianza, per tenervi un corso su Aristotele all'università, Alberto Magno rende all'Islam un omaggio simbolico.

Nell'àmbito del costume e del modo di vivere, l'Oriente godeva di un prestigio leggendario. I soggiorni di san Luigi in Palestina e in Egitto ebbero profonde ripercussioni nella storia del gusto francese. Federico II e Alfonso il Saggio si circondano di sapienti arabi e vivono in un lusso orientale. Nel 1292 Edoardo I d'Inghilterra invia ambascerie in Persia, nel 1300 Giacomo II d'Aragona. Gli emissari dei signori dell'Iran, Argūn, Ghāzān, Öljeitü, sono ricevuti dai sovrani europei e dai papi, e recano loro regali sontuosi. Pezzi d'oreficeria e tessuti affluiscono senza interruzione nei tesori delle cattedrali. Si formano collezioni private. Tutti gli oggetti « faits à l'ouvrage d'outremer », tra i quali l'industria del-

l'Islam occupa il primo posto, sono ricercati in special modo. Scorrendo gli inventari di Carlo V[6] e di Jean de France, duca di Berry,[7] si è colpiti dall'abbondanza di questi vetri, tessuti, metalli, attribuiti ai Musulmani. I termini 'damasco' e 'saraceno' si ritrovano a ogni istante. Senza dubbio l'attribuzione non è sempre esatta; tutto quel che ha un'aria orientale o, semplicemente, è poco familiare al nuovo Occidente trova posto in questa categoria, anzi questa qualifica è considerata un titolo di nobiltà. Sono parole magiche che evocano i fasti e gli splendori dei califfati.

Del resto le opere autentiche non mancano. Sono di specie diversa, ma tessuti e tappeti esemplificano maggiormente le varietà e la costanza di questi apporti (fig. 51). Si conosce la provenienza delle stoffe più famose: da Mossul, la *mussolina*, stoffa di seta e d'oro, già ricordata da Marco Polo; da Baghdad, il *baldacchino*, seta ornata di piccole figure, assai diffusa in Occidente fino in Inghilterra, pretesa da Hülëgü nel tributo che impose dopo l'occupazione della Siria;[8] da Damasco, il *damaschino*, dagli ornamenti intessuti, fabbricato anche in Persia. Raramente menzionato nel XII secolo, il *drappo d'Antiochia*, lo è costantemente nel Duecento e nel Trecento. Gli inventari delle cattedrali di Londra (1295) e di Canterbury (1315) ne descrivono il fondo nero e rosso arricchito con decorazioni e uccelli in oro o in blu. L'Iran si specializza nel *siglaton* e nel *taffetà*.[9] Un personaggio di Broederlam (1392-1399) è vestito di un magnifico tessuto persiano con fenici cinesi (fig. 52). Il *camocato* è inviato dalla Cina in Persia e a Cipro da dove raggiunge, poi, la corte di Francia. Ma l'isola aveva un'industria sua propria: il *maramato* arriva da Famagosta, e Nicosia fa concorrenza alla manifattura siriaca. Il *damasco di Cipro* è molto ricercato nei paesi occidentali come pure *l'oro di Cipro*, stoffa a cordonetto d'oro, che vi si fabbrica ancora ai nostri giorni. Dall'Egitto provengono i *dabiki* a fiori dorati e i *veli alessandrini* spesso citati nelle opere poetiche. Alessandria era l'emporio di tutto l'Oriente per tutta l'Europa. Quanto ai tappeti, era possibile comperarli dappertutto, in Asia Minore, in Siria, in Egitto. Nel 1398 il duca Luigi d'Orléans ne fa venire dal « pays des Turcs ».[10] Nelle tavole fiamminghe e italiane del Trecento e del Quattrocento, ai piedi della Vergine e dei santi, vediamo spesso tappeti del Turkestan e del Caucaso[11] (figg. 53 e 54). La pittura occidentale, d'altronde, è la principale fonte di informazioni sui tappeti orientali anteriori al Cinquecento di cui ci è giunto solo qualche raro esemplare. Non si insisterà mai troppo sul valore di queste testimonianze.

Come risulta da questo schizzo di geografia tessile, la rete delle trasmissioni appare al tempo stesso fitta ed estesa. Tutti i grandi centri dell'Islam e le comunità cristiane d'Oriente riforniscо-



51. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA FIAMMINGA: Jan van Eyck, *La vergine del canonico van der Paele*, particolare, 1436, Bruges, Stedelijke Museum. Foto A.C.L.

52. TESSUTO PERSIANO CON FENICI CINESI: Melchior Broederlam, pala, particolare della *Presentazione al tempio e la fuga in Egitto*, 1398, Digione, Musée des Beaux-Arts

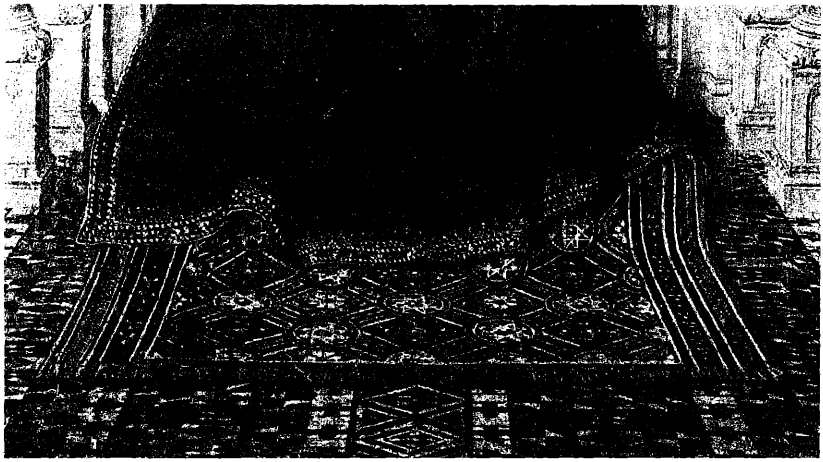
no l'Occidente, e le distanze sembra non siano di alcun ostacolo.

Questi mercati però non bastano, e viene creata sul posto una industria che, in gran parte, li sostituisce.[12] La Spagna araba continua una produzione che fu particolarmente fiorente nei secoli XI e XII. Un cronista duecentesco di Cordova, Shakundi, ci dice che Almeria fabbricava vestiti d'argento, e Murcia e Malaga erano rinomate per le loro seterie. Un altro testo arabo coevo specifica[13] poi che tutte queste città « sono state in special modo celebri per le sete a figure d'oro, i cui magnifici tessuti sono stati fonte d'ammirazione per le genti dell'Est quando ne hanno visto un pezzo ». Per tutto un gruppo di manufatti spagnoli sono stati fatti i nomi di Baghdad e di Attabi, che era un quartiere di quella città.[14] I motivi classici, con esseri fantastici irrigiditi entro medaglioni, la cui origine risale alle forme sasanidi, sono in essi riprodotti fino alla metà del Duecento, quando si osserva un ripiegamento verso la decorazione astratta, ancor più islamica nello spirito, senza tuttavia un completo abbandono delle forme araldiche.[15] C'è tutto un sottofondo orientale, dunque, a portata dell'Occidente gotico, sorto alla sua immediata periferia. Si sono identificati alcuni di questi tessuti nei tesori delle cattedrali francesi, come il *sudario* di san Leone di Sens, o la *pianeta* di sant'Edmondo (morto nel 1241), a Saint-Quiriace de Provins, attribuiti entrambi ad *ateliers* andalusi della fine del XII secolo e del Duecento.[16] I « tappeti di Spagna », menzionati in parecchi inventari, erano senza dubbio moreschi.

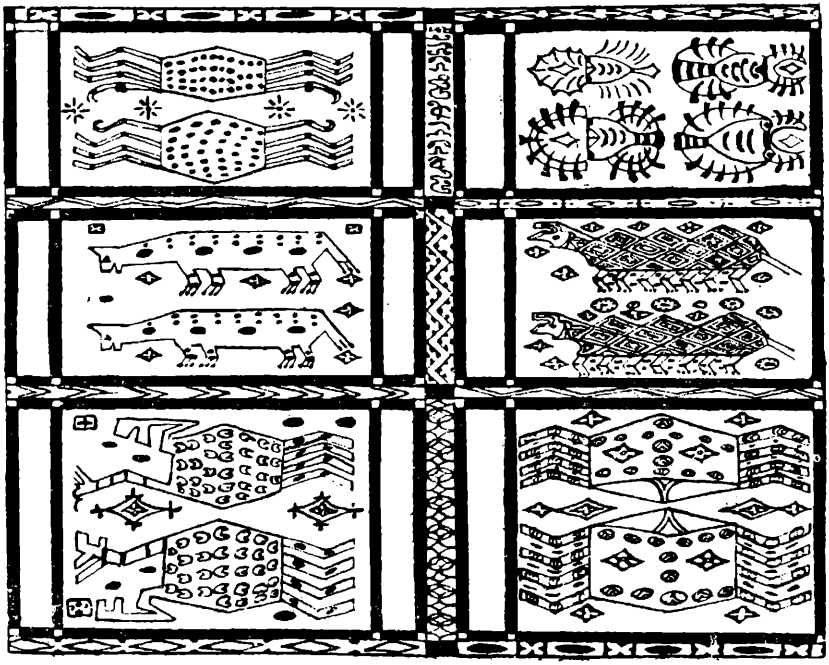
L'Italia, da parte sua, ha molto contribuito alla diffusione di queste stoffe. Per lungo tempo Palermo rifornisce i principali mercati europei; la città ha prodotto esemplari illustri come il *mantello a forma di piviale*, risalente al 1135, utilizzato poi dal Duecento in avanti per l'incoronazione degli imperatori tedeschi; oppure la *tunica di lino* inviata a Ottone IV e che fu usata per avvolgere le spoglie di Federico II.

Cosmopoliti fin dai tempi di Ruggero II, questi *ateliers*, in cui collaborano greci, siciliani e arabi, avevano sempre impiegato operai occidentali. Tuttavia essi sono rimasti rigorosamente fedeli ai loro modelli bizantino-islamici. Nel Duecento la produzione non se ne discosta se non per alcuni dettagli come la distribuzione nei registri e il modo delle iscrizioni.

Ma la Sicilia sembra ancora troppo lontana e, del resto, le sue industrie non tarderanno ad abbandonare l'isola. Dopo i disordini del 1282, gli artigiani palermitani partono e si stabiliscono dapprima a Lucca e ad Amalfi, poi anche a Genova, Firenze, Venezia. Nella storia dei rapporti artistici con l'Oriente, questi fenomeni di migrazione segnano una nuova fase di sviluppo. Assistiamo a un progressivo spostamento verso Occidente e a un con-



53. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA FIAMMINGA: Jan van Eyck, *La vergine e il bambino*, 1433, particolare, Dresda, Pinakothek. Foto Pfauder



54. TAPPETO ORIENTALE NELLA PITTURA ITALIANA: Dal Beato Angelico, *Madonna circondata dai santi*, Firenze, convento di San Marco

temporaneo ravvicinamento dei centri d'influenza. Per qualche tempo, la produzione conserva il suo carattere puramente orientale e le materie prime continuano ad affluire dall'Est. La *seta ghella* e la *seta masandroni* vengono direttamente dalla Persia, e la Georgia diviene una grande fornitrice dei lucchesi,[17] anche se si tratta di una produzione di contraffazioni.

Questi avamposti dell'Asia penetrano più profondamente ancora. A Ratisbona[18] operano, a partire dalla metà del XIII secolo, alcuni *ateliers* di seterie. È un'isola in cui l'arte dei mostri affrontati e addossati, degli stemmi araldici con animali ieratici, fiorisce come a Bisanzio o tra i Musulmani. Alessandro portato in cielo dai grifoni, diffuso nella scultura romanica italiana e fino in Alsazia attraverso la via del Reno, vi è stato lavorato su tessuto come su un prototipo orientale. Un altro centro importante è fondato a Colonia.[19] Anche qui il Duecento raggiunge il livello dell'anno Mille bizantino. Quantunque acquisti soprattutto in Italia, Parigi possiede la propria industria arabeggiante. Una « ordonnance du mestier des ouvriers de drap de soie » porta la data del 1260. Nel 1277 viene emesso un privilegio speciale per i tappeti saraceni; nel 1302 sono emanate alcune disposizioni perché nella manifattura degli arazzi ci si adegui alle tecniche saracene; verso la fine del Duecento sui registri figura una corporazione di artigiani specializzati in scarselle saracene a broccato.[20] Ad Arras, nel 1389, un tal Jean de Croisètes viene qualificato come tappezziere « saraceno ». Molti oggetti menzionati negli inventari reali come saraceni o di Damasco sono stati eseguiti in Francia, da francesi.[21]

È bastato prendere in considerazione quest'unica tecnica per avere un vasto quadro degli apporti islamici; ceramica e oreficeria non farebbero che completarlo. Mode arabe sono state segnalate in Occidente,[22] e una « Versailles del Medioevo », il parco di Hesdin, creato tra il 1295 e il 1302 per volontà di Roberto II d'Artois, reggente di Sicilia, era popolato di numerosi automi simili a quelli di al-Ǧazarī.[23] Questi elementi bastano per mostrare l'intensità e la varietà delle relazioni tra i due mondi.

In questa nostra rapida rassegna possono essere posti in evidenza due aspetti: la conoscenza assai estesa delle cose d'Oriente e uno sforzo sistematico d'imitazione. Già la varietà dei termini usati per indicare le diverse stoffe, nei quali ricorrono i nomi di città asiatiche e africane, ci indica quali fossero i principali centri di irradiamento di questa produzione di lusso; ancor più significativo, però, è il sorgere di una industria che esige una conoscenza approfondita della tecnica e rapporti costanti con i paesi d'origine.

Il Medioevo gotico non rinuncia alle antiche fonti che hanno così fortemente caratterizzato il Medioevo romanico. Nemmeno il trionfo di uno stile nuovo lo distoglie dalle forme orientali: più

forte che mai è l'attrazione esercitata dall'Islam. Dopo i secoli XI e XII è nella seconda metà del Duecento, e per tutto il Trecento, che si moltiplicano i suoi apporti nel campo della decorazione. Questa ondata diffonde temi e tecniche già conosciuti, ma il suo contributo non si limita a questo. L'Occidente non ricerca più esattamente gli stessi valori e anche l'Oriente è cambiato: esso si evolve e continua ad arricchirsi di nuove raffinatezze. Ma la sua influenza si esercita sempre nel medesimo senso dell'astrazione, dell'artificio e del fantastico. Nell'ornamento, nell'iconografia e nelle raffigurazioni religiose esso introduce la nota di una favola esotica. Innestato adesso su espressioni più vicine alla realtà e alla vita, le sue ossessioni geometriche e le sue visioni sovrannaturali vi appaiono ben più singolari che nel mondo romanico che, tutto intero, si evolveva nell'impossibile.

II

Il genio arabo si manifesta in primo luogo nel sistema decorativo gotico con l'ornamento e un motivo che ne è il simbolo: il carattere cufico. Esso si era diffuso in Grecia fin dalla prima metà del IX secolo,[24] e anche l'arte romanica se n'era servita nella scultura e nelle miniature.[25] A Moissac, la pseudo-iscrizione corre sull'abaco di un capitello, a Saint-Pierre de Reddes sull'architrave a incrostazioni decorative, a Le Puy e alla Voûte-Chilhac nei fregi della porta di legno. Su uno di questi il Fikry[26] ha potuto, anzi, decifrare le parole MA CHĀLLAH, « Ecco ciò che Dio ha voluto », trascritte con errori, ma perfettamente leggibili. Infine, l'*Apocalisse* di Saint-Sever fa mostra di una cornice cufica sul margine del primo folio.

Nel Duecento si ha una vera rinascita dell'ornamento, accompagnata da una migrazione proveniente dal Meridione, sempre sensibile alle influenze dell'Oriente, verso i centri artistici dell'Île-de-France. La prima tappa si trova a mezza strada: a Limoges, intorno al 1225-1230, tutta una serie di pezzi d'oreficeria smaltati su fondo disseminato talvolta, ma non sempre, di fiori e di rosette, sempre però smaltati, è decorata con questi motivi[27] che scompaiono verso la metà del secolo per riapparire a Parigi. L'Italia, che, secondo Soulier, ne sarebbe la principale propagatrice,[28] non conosce esempi di questo ritorno prima del 1275, mentre nel Nord li troviamo già nel *Salterio* di san Luigi (ca. 1254) e in quello di Isabella di Francia (prima del 1270), seguiti da molti manoscritti,[29] nella pala di Westminster (ca. 1260) – senza dubbio

un omaggio di san Luigi all'abbazia da poco costruita dal suo « cousin anglais » [30] –, sul pavimento di Saint-Denis (metà del Duecento).[31] Sono frequenti sugli avori francesi della fine del Duecento e del Trecento [32] e sugli oggetti in metallo.[33] Gli inventari, come quello di Carlo V, menzionano d'altronde numerosi pezzi d'oreficeria, vetri e stoffe, ornati di « lettres de Damas » o di « Sarrazins ».[34] Spesso si trattava di iscrizioni autentiche che riportavano il nome dell'artista e del proprietario o, semplicemente, un versetto del Corano, su oggetti orientali, ma anche di imitazioni

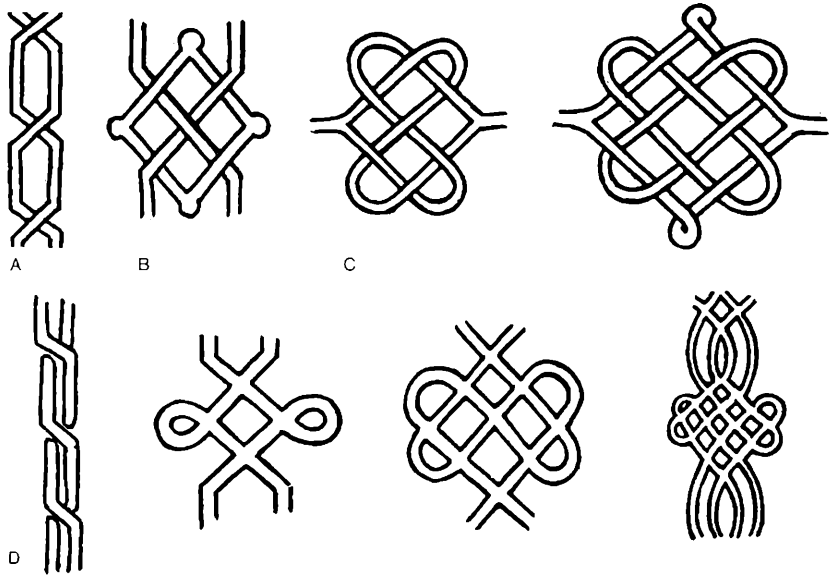
55. ORNAMENTI CUFICI: A. *Salterio* di san Luigi, ca. 1254-1270. B. *Apocalisse* di Saint-Sever, ca. 1028-1072

occidentali della scrittura araba. Inseriti nella decorazione, questi elementi le conferivano un carattere enigmatico ed erano un sigillo di qualità. Il disegno deriva soprattutto dal *lām* e dall'*alef*, formati da linee verticali. Nel Mezzogiorno romanico, comunque, esso è molto vicino a queste combinazioni. Con le aste che terminano in fioroni e la sbarra mediana in palmette, le cornici cufiche dei *Salteri* reali del Duecento sono quasi identiche al fregio che racchiude una intera pagina dell'*Apocalisse* di Saint-Sever, il quale si ricollega direttamente ai sistemi decorativi mozarabici (fig. 55).

Le forme islamiche, d'altronde, non tarderanno a mescolarsi intimamente con la decorazione gotica. Dopo i motivi cufici, si nota una rinascita dell'intreccio proprio nel momento in cui la vegetazione viva esplode e invade anche i margini. Verso la fine del Duecento e agli inizi del Trecento lo si ritrova dovunque, in tutte le grandi scuole di miniatura. Ma è nell'Inghilterra orientale e nei centri artistici vicini che prende maggior diffusione, almeno in una prima fase. Non si tratta più di semplici trecce, bensì di dedali costruiti con una sapiente distribuzione di angoli e di curve. A volte le pieghe si rompono e la treccia si ricompone per mezzo di zig-zag,[35] di linee variamente spezzate,[36] altre volte invece si sovraccaricano di nodi innestati dall'esterno.[37] Talvolta nodi e ce-

sure si alternano.[38] Spesso gli intrecci sono interrotti a intervalli regolari, e questo consente di identificarne le forme nascoste[39] – quadrifogli in croce di Sant'Andrea inscritti in quadrati,[40] assi di cuori intersecantisi,[41] concatenazioni di 8[42] o di losanghe.[43] Modificando gli agganci interni di una stessa trama, è possibile scoprirvi un numero incalcolabile di figure: poligoni e polilobi si incastrano, si incatenano e si rinnovano all'infinito all'interno di un sistema fisso.[44]

Molte di queste composizioni ricordano intrecci dell'VIII e del



56. INTRECCI GOTICI E ISLAMICI: A. *Salterio* di Bohun, ca. 1370. B. *Salterio Tenison*, 1284. C. *Salterio* di Richard di Canterbury, inizi del Trecento. D. Ceramica siro-mesopotamica del Due-Trecento

IX secolo con curve spezzate, dentellature, quadrifogli incrociati,[45] ma ora derivano direttamente dall'arte dei geomètri musulmani che li hanno conservati attraverso i secoli. Mentre l'Occidente li aveva già più d'una volta abbandonati, l'Islam continuava imperturbabile le medesime variazioni sui medesimi temi, come una melopea che si ripete senza fine e accompagna recitazioni diverse. Così ritroviamo contemporaneamente tutti i motivi che abbiamo visto sopra: gli intrecci dentellati,[46] gli assi di cuori intersecantisi,[47] i quadrifogli inscritti in quadrati,[48] le grate intere intrecciate[49] (fig. 56). Sono proprio tali trecce ricomposte secondo

i procedimenti definiti mediante frazioni da parte di algebristi e poligonisti orientali, che riappaiono nella decorazione dei manoscritti gotici. Anche la finezza e l'eleganza calligrafica conservano in essi la qualità di un disegno islamico (fig. 57), e certe forme complesse si riproducono assolutamente intatte, come, ad esempio, l'intreccio-rosone.

Il motivo è specificatamente musulmano. Lo si nota già in un *Corano* di un principe sulaihida dello Yemen, nel 1025.[50] Compare frequentemente nella ceramica siriaca[51] e iranica, nella Spagna arabizzante sui tessuti dei secoli XII e XIII,[52] più tardi nella decorazione dei piatti lucidi di Valencia.[53] Nella miniatura persiana lo si ritrova a volte sugli scudi.[54] I *Corani* magrebini più tardi lo esprimono con un lusso e una complessità che non hanno eguali.[55]

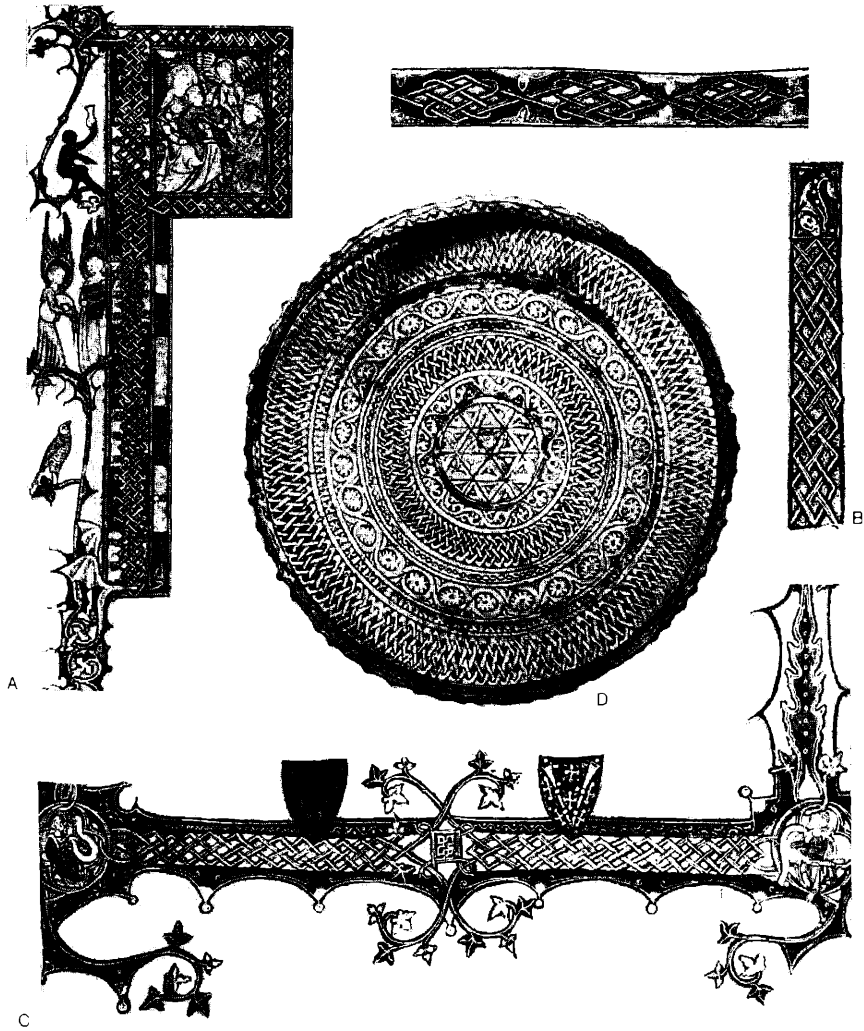
La miniatura occidentale copia fedelmente questi ornamenti. La treccia stellata del *Breviario* di Marguerite de Bar (inizi del Trecento)[56] e di un libro italiano (1338)[57] può essere confusa con la rosa intrecciata di una ciotola di Kashan (XIII secolo).[58] Nel *Salterio* d'Ormesby, i vertici si caricano di ghiande e di fogliami, ma vi si trovano anche intrecci a cerchi incatenati, come nei più sontuosi rosoni orientali (fig. 58). Se ne è fatto uso, talvolta, perfino nella decorazione di edifici: Harvey[59] ha messo in luce una notevole somiglianza tra gli intrecci complessi, basati sul medesimo tema, della decorazione della cattedrale di Canterbury (ca. 1320) e quelli di un *mihrab* persiano coevo.

Leonardo da Vinci ha combinato questi elementi decorativi nei suoi sei nodi,[60] rimasti come l'emblema del suo pensiero, tortuoso e inflessibile nello stesso tempo. Il Vasari ne parla, precisando che egli « perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiessi un tondo ».[61]

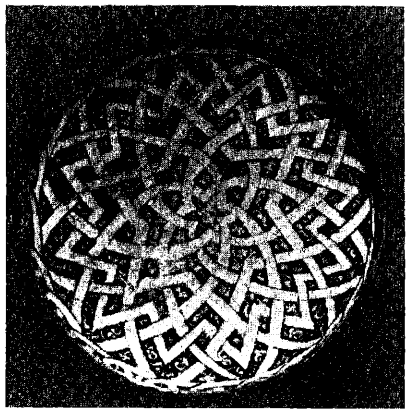
Questi « tondi » e « gruppi di corde », chiamati anche labirinti, sono composti da parecchie ruote fatte di 8, di poligoni, di cerchi, di assi di cuori intersecantisi e allacciati. Tutte le loro componenti sono libere e perfettamente leggibili, indecifrabili e unite. Ogni voluta si inscrive con grande chiarezza, ma conserva segreto il suo meccanismo. La perfezione ha, qui, del miracoloso.

Si è pensato che questi disegni, che recano al centro l'iscrizione *Academia Leonardi Vinci*, fossero stati concepiti per decorare le tessere d'ammissione della scuola milanese del maestro oppure come un *ex libris* personale. Secondo Errera, però, si tratterebbe di insegne parlanti, che giocano sulla parola « incatenato »-« Vinci ». D'Adda vi vede solo modelli per merletti o ricami.[62]

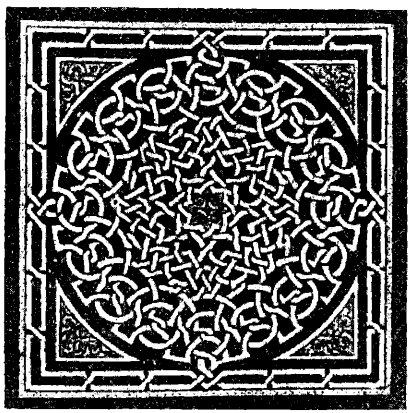
Si tratta, anzitutto, di un esercizio d'abilità su forme pure, un gioco d'intelligenza. Come era accaduto in epoca gotica, i moti-



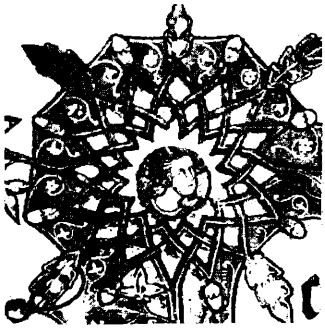
57. INTRECCI GOTICI E ISLAMICI: A. *Bibbia* fiamminga, inizi del Trecento. B e C. *Salterio* di Gorleston, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. D (al centro). Compostiera persiana, XI secolo (?), Chicago, The Art Institute



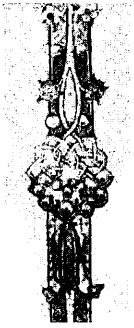
A



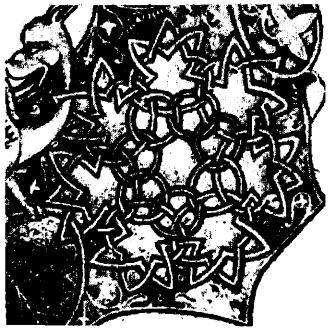
B



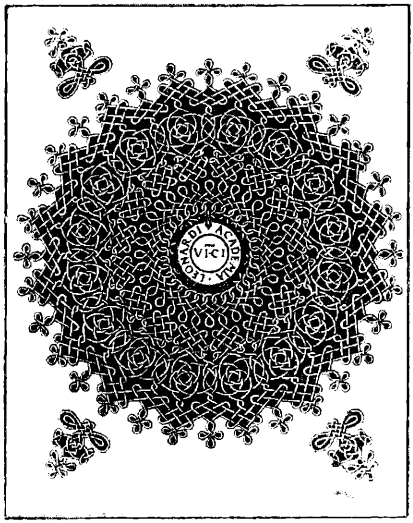
C



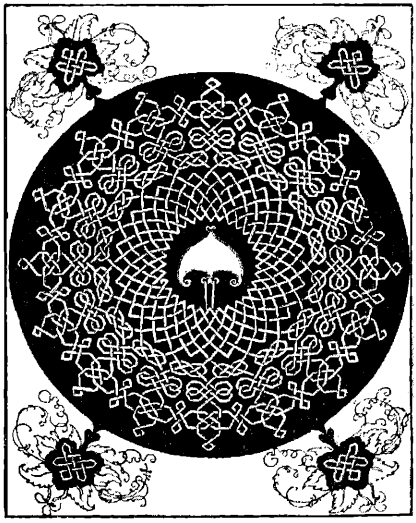
D



E

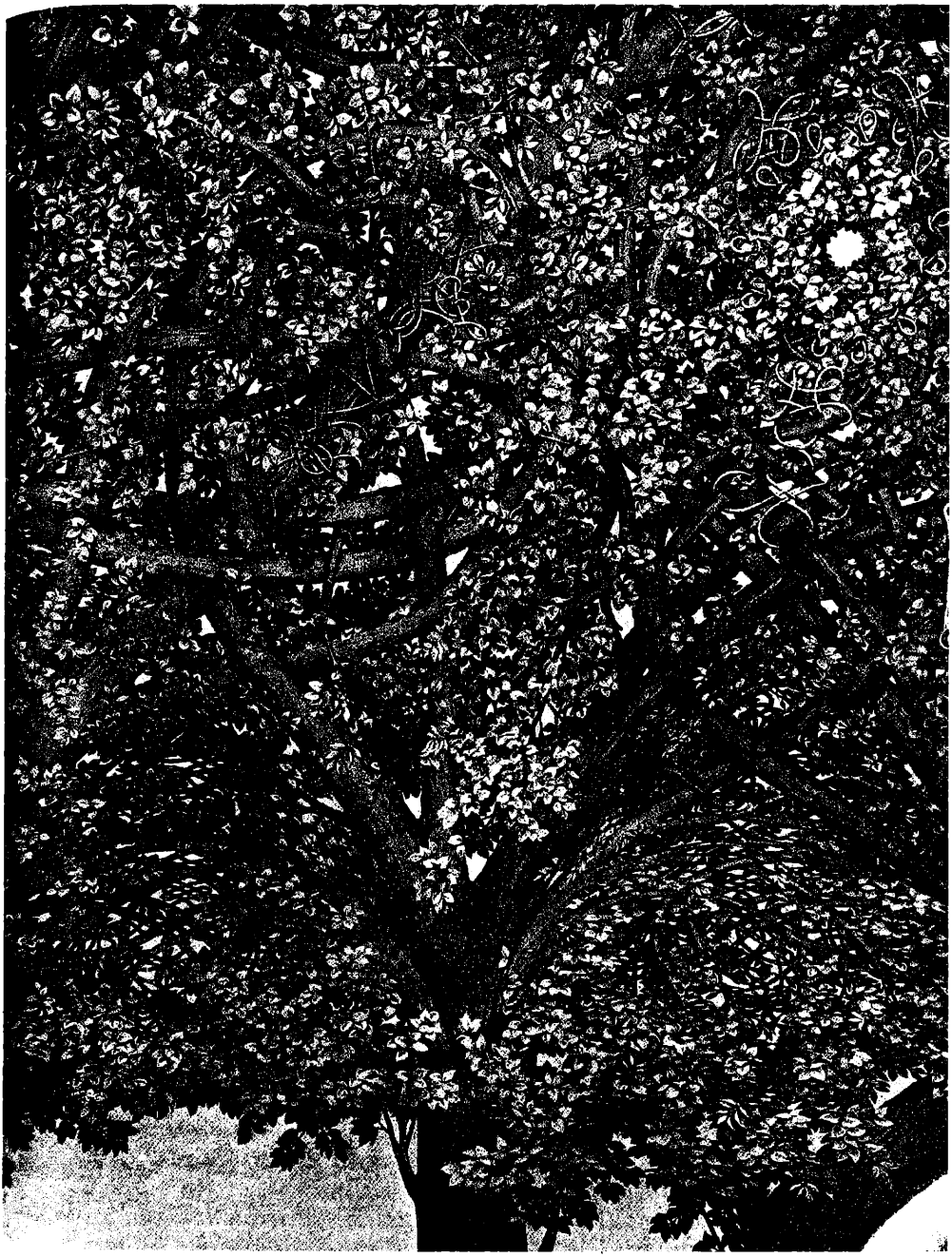


F



G

58. INTRECCI A FIORONE: A. Ciotola di Kashan, Duecento, Coll. part. B. *Corano* magrebino di Muley Zidan. C e E. *Salterio* di Ormesby, inizi del Trecento. D. *Breviario* di Marguerite de Bar, inizi del Trecento. F. Leonardo da Vinci. G. Albrecht Dürer



59. INTRECCI ARBORESCENTI: Leonardo da Vinci, volta del castello Sforza a Milano, 1498. Foto Alinari-Giraudon

vi sono stati utilizzati anche nella decorazione architettonica: dal Bramante, sulla cupola di Santa Maria delle Grazie a Milano,[63] dallo stesso Leonardo, sul soffitto della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco (ca. 1498),[64] anche se, in quest'ultimo caso, l'artista ha formato il nodo con sedici alberi (fig. 59). Durante il suo secondo soggiorno italiano Dürer reincise su legno le sei composizioni, sopprimendovi la firma, che poi sostituì con il proprio monogramma. Nel diario di viaggio attraverso i Paesi Bassi, gli *knoten* sono ricordati come un regalo fatto a un vetraio di nome Dietrich.[65]

A B

60. INTRECCI CALLIGRAFICI: A. Lettera di un libro stampato da Antoine Vérard, 1500. B. Frontespizio tedesco, 1572

Annodati attorno a due celebri nomi, gli intrecci stellati sono ora doppiamente illustri. Chiamati anche *gruppi moreschi, arabeschi* o *cordelle alla damaschina*, essi si ricollegano direttamente ai rosoni arabi intrecciati, somigliantissimi come sono a quelli eseguiti sui *Corani* africani del periodo coevo, ma si saldano anche, per il tramite dell'Islam, alla tradizione gotica, che ha assimilato gli stessi temi fin dal Trecento.

Dopo un certo tempo l'intreccio si diffonde anche sotto un nuovo aspetto: formato non più da fili sempre più fragili e fini, ma semplicemente da linee calligrafate a tratto ora pieno ora sottile.

Il motivo passa così nella scrittura gotica. Per una curiosa contraddizione, questi ornamenti a tratto di penna, chiamati *cadeaux*,[66] sono più frequenti nella decorazione dei libri stampati che nei manoscritti.[67] Con essi si compongono lettere, fregi e vignette, utilizzando oltre le semplici trecce anche l'intera gamma delle loro variazioni. L'angolazione acuta e l'alternanza fra linee molto marcate e fini conferiscono alle figure un carattere più secco e più preciso. Tutto è leggibile e nitido, nonostante la profusione di elementi. Due tratti vicini non si confondono mai. Sembrano essere stati tracciati da dita d'acciaio.

Il motivo evolverà verso la complicazione e verso un allentamento della struttura. Si moltiplicano gli angoli e gli 8, si innestano nodi sulle punte e sulle curve, rivestendo la lettera di una armatura dentellata; a volte essi si dilatano in ampie ondulazioni, a volte si rinserrano. Nuove curve nascono sotto l'impulso del ritmo della mano che avanza sulla carta. Le trecce si scompongono, durante il Quattrocento, nella cadenza stessa della scrittura. Fioroni, pieghe doppie, triple, linee spezzate sembrano dilaniare le forme regolari e si spandono in ogni direzione (fig. 60). Ma l'intreccio non si perde in questi capricci: anzi si riannoda continuamente attorno a queste combinazioni più libere. Talora, però, ricompare nel rigore e nella secchezza originali. Nei suoi *cadeaux* un frontespizio tedesco ripete ancora, nel 1572, tutte le figure poligonate.[68] Vi ritroviamo le forme merlate e gli intrecci che annodano sagome di 8, assi di cuori, quadrifogli, larghi graticci a pieghe spezzate. I temi che si sono ampiamente diffusi durante tutto il Medioevo si ripresentano e si compendiano, per così dire, nella loro purezza tutta islamica. La persistenza della scrittura gotica, associata a questi disegni, mette in risalto, ancora una volta, la stretta unione dei due sistemi.

III

Anche la mezza-foglia appuntita, uno dei motivi fondamentali dell'Oriente musulmano, compare in questa decorazione. Secondo Sakisian,[69] la sua origine sarebbe bizantina. Il nome *rūmī* (romano), dato all'ornamento da Mirza Haidar, un'autorevole fonte cinquecentesca, confermerebbe quest'ipotesi anticheggiante. Kondakov lo ha invece considerato specificamente iraniano.[70] In certi casi, l'acanto schematizzato ne abbozza già la silhouette, ma il contorno appuntito appare più nitido nelle palmette degli stucchi di Kiš,[71] e si svilupperà poi molto rapidamente nei repertori

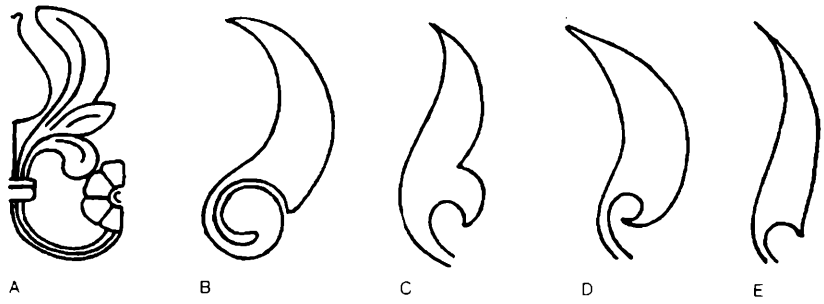
dell'Islam. Il processo consiste in un assottigliamento e in un ammorbidimento. La mezza-foglia si libera progressivamente dalla mezza-palmetta sasanide, il cui lobo principale si allunga mentre gli altri due cadono, lasciando una traccia di sé nel taglio in controcurva alla base della foglia (fig. 61). A volte essa riceve all'estremità una seconda foglia-rūmī oppure un fiorone. Con la sua forma allungata, appuntita, come affilata dalle due parti, il vegetale somiglia a una lama.

Gli stucchi di Sāmarrā (836-839 e 847-859) precorrono alcune di queste combinazioni, dando loro già un contorno liscio e regolare. Un recente studio[72] ha accostato questi ornamenti a motivi indù, in cui il disegno, a partire dal II secolo, è dominato dal loto con foglie eguali e appiattite, anche se la formula definitiva si avrà soprattutto nei secoli X e XI. La ritroviamo, poi, anche nella decorazione della ceramica persiana,[73] nella scultura fatimida,[74] nei *Corani* cufici,[75] negli avori di Spagna.[76]

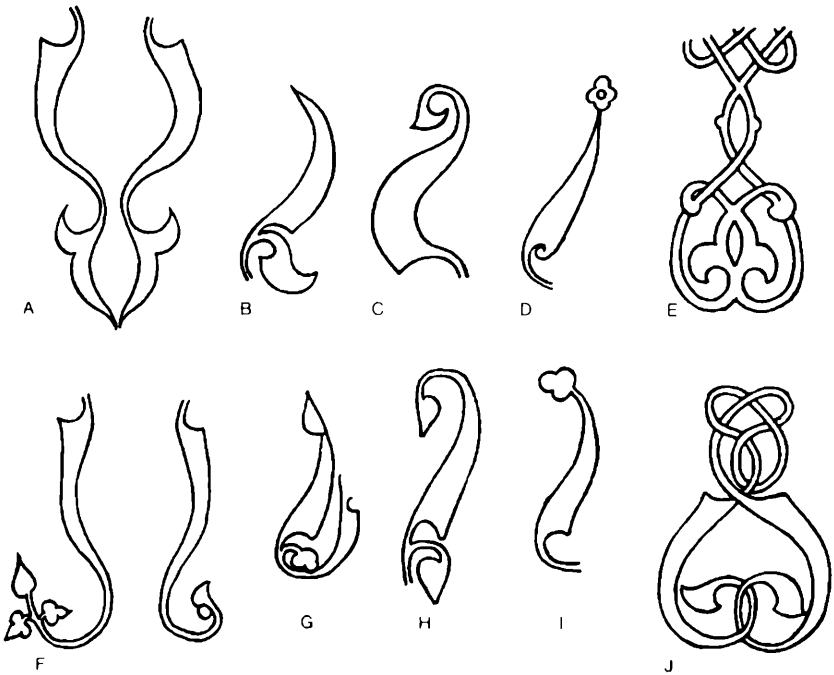
Il rūmī diventa un tema classico dal Duecento in poi e si innesta prestissimo sulla vegetazione gotica. Un manoscritto francese del 1230[77] contiene una delle repliche più antiche. In seguito esso trova diffusione nelle scuole inglesi,[78] con, alla testa, la *Bibbia* di William di Devon (1251-1274),[79] nella famiglia dell'*Evangeliario* della Sainte-Chapelle[80] e nel gruppo nord-occidentale (Thérouanne, Cambrai, Amiens)[81] (fig. 62). Il « risveglio della natura » comincia spesso con questa flora fantastica. Lo sviluppo è parallelo dappertutto. Le *Heures* di Marguerite de Beaujeu (ca. 1363)[82] offrono ancora ampio spazio all'ornamento, ma il sistema si rarefà e scompare, generalmente, nella seconda metà del Trecento.

In un primo tempo le mezze-foglie si combinano a tralci dalle forme regolari e simmetriche. Spesso compongono arabeschi complessi, che moltiplicano i medesimi motivi decorativi sovrapposti e inseriti gli uni negli altri. La finezza delle curve, il carattere analitico dell'aggancio e dei particolari, come l'aggiunta sulla punta di un'altra mezza-foglia rūmī o di un fiorone, riflettono la loro stretta affinità con l'Islam.

Ma il rūmī gotico si mescola anche alla vegetazione più libera che corre sui margini dei libri, eludendo ogni convenzione. Per un certo tempo, il rūmī è la pianta che si arrampica sulla pergamena come su un muro, afferrandosi ad asperità e fessure impercettibili. La foglia si allunga all'infinito, trabocca su tutto il margine, scivola nel bianco dei righini, serve da stelo alle grottesche sui margini, sempre però conservando il proprio tracciato affilato e netto. Spesso si trasforma in tronco. Nel *Breviario* di Filippo il Bello (anteriore al 1297) e nel *Salterio Clare* della Biblioteca Morgan (fine del Duecento),[83] foglie vive crescono su mezze-foglie stilizzate. Ne risultano rami ibridi, coltivati in due climi e in due



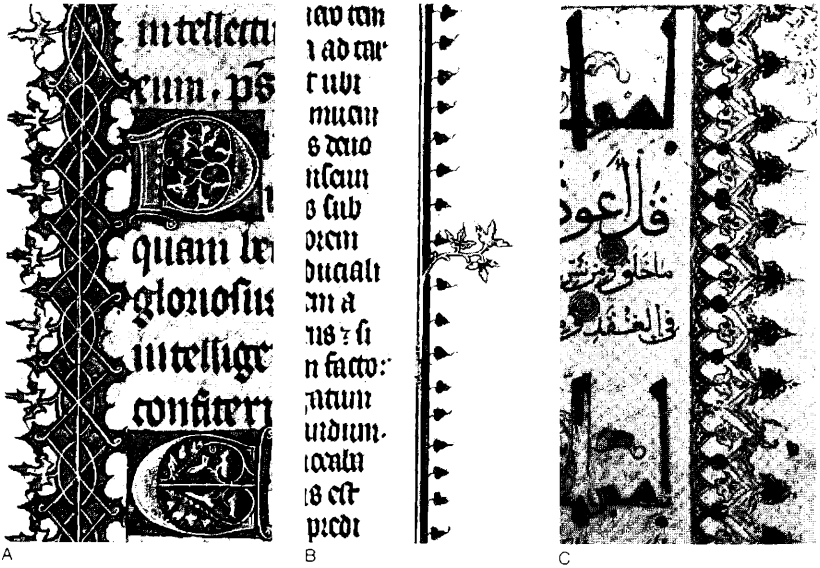
61. FORMAZIONE DELLA MEZZA-FOGLIA RŪMĪ: A. Stucco sasanide di Kiš, IV secolo. B. Stucco abbaside di Sāmarrā, 836-839. C. Stucco fatimida di Qal'a Benī Hammad, XI secolo. D. Ceramica persiana arcaica. E. Ornamento tipo



62. MEZZA-FOGLIA RŪMĪ: A. Manoscritto persiano, ca. 1300. B e C. Ceramica di Raghes, prima del 1221. D. Avorio di Cordova, XI secolo. E. Avorio siciliano, XI-XII secolo. F. *Breviario* del Santo Sepolcro di Cambrai, fine del XIII secolo. G. Manoscritto francese di Leningrado, 1230. H e I. *Breviario* di Metz, fine del XIII secolo. J. Manoscritto di Amiens, 1275-1300

mondi. Non si tratta di un apporto grezzo, ma di una contaminazione. La flora gotica è affilata come l'acciaio. Sono ancora delle sciabole, degli iatagan e non piante quelle che si profilano nella folta verzura.

Insieme con questi ornamenti arriva un altro motivo specificamente islamico: una fila di punte fissate lungo la cornice del manoscritto e che la oltrepassano a intervalli eguali. Alla sua origine ci furono senza dubbio i tappeti. Questa invasione del mar-



A B C

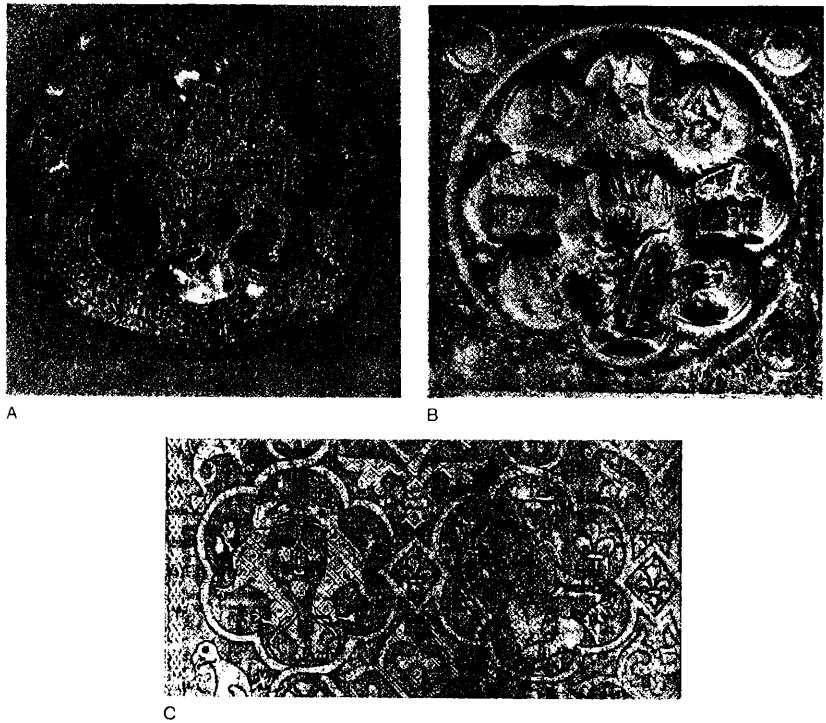
63. ORNAMENTO A FRANGE: A. *Messale* di Luçon, fine del Trecento. B. *Breviario* di Belleville, di Jean Pucelle, 1300-1340. C. *Corano* scritto e miniato nel 1186

gine dei libri musulmani da parte dell'ornamentazione avvenne dapprima mediante queste escrescenze. Esse si compongono di semplici merlettature,[84] di minute lancette[85] o di palmette.[86] In Occidente, il tema fa la sua comparsa alla fine del Duecento e si diffonde con le stesse variazioni: punte calligrafate,[87] vegetazione viva.[88] In Pucelle,[89] le foglie ritmano l'intero margine, con regolarità, con le stesse macchie che compaiono su un *Corano* miniato nel 1186. In un *Messale* di Luçon (fine del Trecento) queste foglie crescono sopra un intreccio. Le pagine dei manoscritti sono incorniciate di frange come i tappeti orientali (fig. 63).

I medaglioni che hanno una parte così importante nelle incorniciature gotiche, provengono spesso dai medesimi repertori. Da un motivo « saraceno » per eccellenza deriva il cerchio festonato che, in Villard de Honnecourt,[90] contiene la Ruota della Fortuna e, a Sens,[91] l'immagine dell'Avarizia e della Liberalità; lo si nota sulle vetrate di Lione, di Saint-Dié, di Munster-Gladbach, su pavimenti di chiese (Troyes, Freauville),[92] su avori[93] e perfino sulle monete di san Luigi. Nei secoli X e XI esso appare sotto forma di cornice sui cofanetti arabi di Spagna[94] e sui tessuti del Mediterraneo islamico.[95] L'uso si fa più esteso durante la seconda metà del XII secolo e nel Duecento negli oggetti di rame incrostati,[96] dove si hanno, a volte, anche soggetti cristiani. Scene evangeliche sono rappresentate su un bacile che porta il nome di un sultano ayyubita (1240-1249) e su un candeliere di Mossul del 1248.[97] In Occidente, in tessuti del Duecento, all'interno dei polilobi, personaggi gotici si alternano ai mostri affrontati e addossati (fig. 64).

In Oriente i medaglioni lobati sono stati conosciuti in tutte le loro varietà. Alle origini, essi appartenevano al patrimonio geometrico del Mediterraneo antico – alcuni infatti ci sono stati trasmessi dall'oreficeria mosana, che riproduceva elementi carolingi e ottoniani – ma furono ripresi e sviluppati anche dal mondo musulmano che se ne appropriò, e ora arrivano soprattutto per questa via.

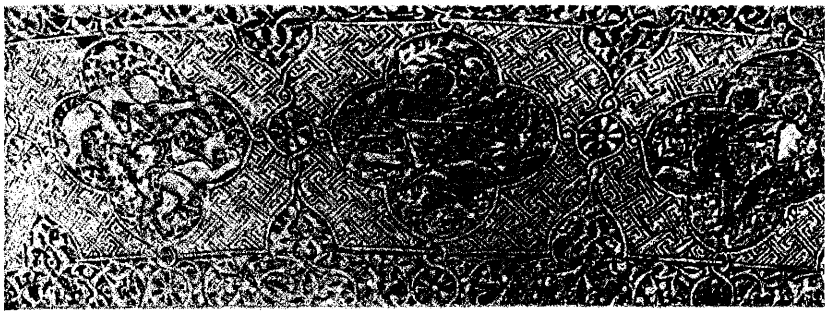
È così possibile ritrovare le stesse incorniciature in quadrifogli sia nell'oreficeria[98] e nella scultura orientali sia nei tessuti e nei rilievi europei. A Kūbachī (nel Daghestan),[99] i personaggi scolpiti su un pannello, che si richiama all'arte selgiuchida, s'inscrivono in medaglioni della stessa forma di quelli della serie di bassorilievi del basamento di Amiens (fig. 65). Il quadrato polilobato, posato dritto o su una punta, corrente in questa decorazione, è stato anch'esso utilizzato nei due gruppi. La prima variante figura su un tessuto arabo-bizantino del IX-X secolo, conservato a Maestricht,[100] la seconda nella decorazione scolpita delle travi fatimide provenienti dal Piccolo Palazzo del Cairo (iniziato da Aziz Billah, 975-996, ma terminato nel 1058) e riutilizzate nel *māristān* fatto costruire da Qalāwū'n (1286-1288).[101] Per la purezza delle forme e per la data a cui risalgono, queste opere sono di straordinario interesse. Il legno è lavorato da orefici; i medaglioni si posano sulla struttura lignea come su cofanetti. I personaggi, gli animali, i mostri affrontati e addossati all'interno ricordano gli avori (fig. 66). Appartenenti a un antico patrimonio, furono riportati alla luce nel momento stesso in cui questi motivi si



64. MEDAGLIONI POLILOBATI: A. Tessuto mesopotamico o egiziano, XI secolo, Durham. B. Cattedrale di Sens, la Liberalità. C. Tessuto tedesco, seconda metà del Duecento, abbazia di Isenhagen

diffondevano nella decorazione delle cattedrali.[102] La trasmissione avvenne senza dubbio con la mediazione di piccoli oggetti.

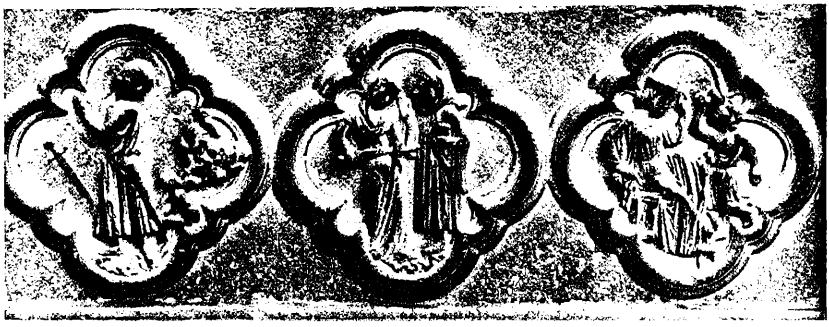
Alcune di queste incorniciature derivano tuttavia direttamente dai tessuti. Ciò è particolarmente evidente nelle composizioni in cui si susseguono a incastro e costituiscono un'unica trama continua, come le losanghe formate di strisce oblique sulla Porta Rossa di Notre-Dame a Parigi e nella cattedrale di Metz. Adhémar[103] ha accostato questi bassorilievi a un tessuto alessandrino del museo di Lione. Vi si ritrovano perfino il particolare delle piccole rosette fissate agli incroci e il gusto di riempire gli spazi con creature grottesche. È una stoffa scolpita. Il modello era forse copto, e avrebbe potuto essere inventariato come « saraceno », ma non è escluso che si tratti di un'opera più tarda, eseguita in Occidente. Le seterie di Spagna e d'Italia ripetono ancora nel Duecento esattamente la medesima trama.[104] In un *Salterio*, proveniente dall'Inghilterra orientale,[105] medaglioni quadrilobati sono disposti in maniera analoga, e una varietà stellata di tale decorazione figura anche nei tessuti italo-musulmani di quest'epoca.[106]



A

B

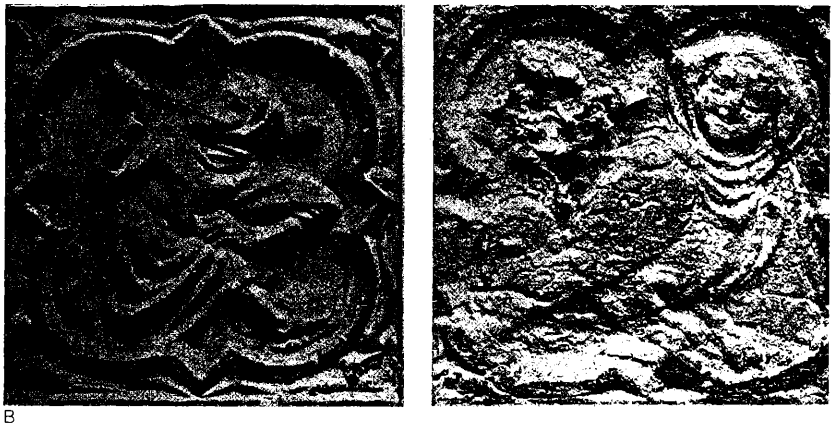
C



D

65. MEDAGLIONI QUADRILOBATI: A. Rame incrostato, Mossul, 1238-1240. B. Tessuto tedesco, XIII-XIV secolo, abbazia di Ebsdorf. C. Kūbachī (Daghestan), moschea di Hunalla, XII secolo. D. Amiens, basamento della cattedrale

A



B

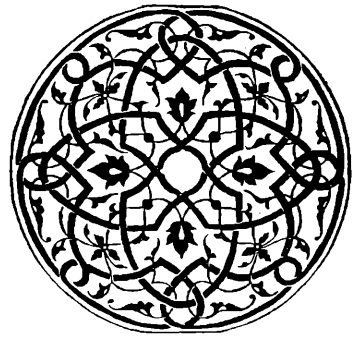
66. QUADRATI QUADRILOBATI: A. Travi fatimide provenienti dal Piccolo Palazzo del Cairo, fine del X secolo-1058. B. Cattedrale di Rouen, portale des Libraires, ca. 1290-1300

A B

67. TESSUTI A MEDAGLIONI INTRECCIATI: A. Stoffa italo-moresca del Duecento. B. Albero di Jesse, *Salterio* inglese, inizi del Trecento

Ognuno racchiude un personaggio seduto. Tuttavia non si tratta di semplici medaglioni: alcune foglie escono dall'impalcatura che ha la sua radice in una figura coricata: il disegno polilobato arabo si è trasformato in un albero di Jesse (fig. 67).

Tutta la geometria dei medaglioni è identica in Occidente e in Oriente, ed è naturale che l'arte gotica si sia rifatta a repertori più ricchi e più antichi, che eccellevano in queste combinazioni e di cui si conoscevano le opere. Il Rinascimento, che a sua volta accoglie, a un dato momento, tali componenti decorative, ne ri-



68. ORNAMENTI « ARABICI »: François Pellegrin, 1530

stabilisce peraltro il nome e ne conferma con decisione le fonti originarie musulmane. Dopo Venezia, che riprende gli ornamenti delle armi e dei tappeti d'Oriente, una nuova ondata di questa decorazione si estende in Francia e in Germania durante il Cinquecento. Nel 1530, François Pellegrin, scultore e pittore di Fontainebleau, redige la sua *Fleur de la science de Pourtraiture*, specificando: « de façon arabique et ytalique ».[107] Raccolte analoghe sono pubblicate in seguito da Jean de Gourmont (Paris, 1546) e dal suo discepolo Ducerceau (1567), da Peter Flettner e da Hans Rudolf Manuel Deutsch (1546).[108] Holbein disegna questi motivi decorativi su alcune iniziali, nel corso del terzo decennio del Cinquecento.[109] Gli intrecci poligonati, le foglie appuntite, i polilobi, i quadrifogli sul quadrato, tutti i temi che abbiamo identificato come islamici, sono ricuperati allo stato puro, nella loro astrazione, ma qualificati, come accade per i rosoni di Leonardo, col nome di *arabici* e *moreschi* (fig. 68). Nella sostanza e nella forma, il fatto stesso di tornare agli esotismi orientali appare come un improvviso recupero di Medioevo.

IV *Arabeschi fantastici*

I. RITORNO DEI MOSTRI IERATICI.

II. METAMORFOSI DEGLI ORNAMENTI ARABI: L'intreccio vivente. Il rūmī zoomorfo; gli animali senza membra.

III. I TRALCI CON TESTE E CON TRONCHI: In Oriente. In Occidente. Gli uomini senza gambe. *Naskhī* antropomorfo.

IV. IL WAKWAK: Lo *hôm* con le teste. Le piante zoomorfe e le piante parlanti nelle leggende e nelle immagini islamiche. Metamorfosi occidentali: l'Albero della Vita con le teste e la serie renana; le favole orientali nella botanica medioevale; l'Albero del Sole e della Luna; l'Albero araldico del Male; l'Albero alchemico; l'Albero di Jesse e l'Albero del Conflitto dell'anima.

V. ALTRI TEMI: Facce lunari. Combattimenti con la coda. Composizioni concatenate: lepri, pesci, cavalli, uomini, scimmie con diverse parti del corpo interscambiabili.

VI. IL MUDHAHHĪB E IL MINIATURISTA GOTICO.

I contributi dell'Oriente non si limitano agli arabeschi e al tracciato delle cornici: forniscono il loro apporto anche all'iconografia. Fanno la loro comparsa i mostri favolosi dell'Asia, persino nei medaglioni quadrilobati nei quali venivano generalmente scolpiti temi gotici per eccellenza. Se sul portale de la Calende della cattedrale di Rouen ancora si susseguono scene religiose e didattiche, simili a quelle delle pagine d'un libro, negli ultimi decenni del Duecento i quadrilobi del portale des Libraires,[1] sul lato opposto e di dieci anni più recente (ca. 1290-1300), sono invasi da grottesche e da esseri fantastici. Assistiamo, senza dubbio, a un risveglio del gusto romanico e dei capricci decorativi verificatosi, come sui manoscritti, dopo la disgregazione del « classicismo gotico », ma vi si notano anche quadrupedi incrociati, esseri compositi e combattimenti, tipici dei repertori dell'Islam.

Una sirena-uccello s'inscrive all'interno di una cornice secondo un modulo identico a quello delle travi fatimide. Le figure umane non si susseguono più, tranquille e composte, come in una sfilata: stiracchiate entro i lobi, come nei medaglioni arabi, sono in preda a una violenta agitazione (fig. 66). Queste influenze s'infittiscono negli anni che seguono. I basamenti della cattedrale di Lione (1310-1320)[2] e gli stalli di Colonia (metà del Trecento)[3] sono ricchi di questi orientalismi. Nei quadrilobi prendono posto lepri aggredite da uccelli, gruppi contrapposti, scene di caccia e di lotta, infine un leone con quattro corpi disposti attorno a una sola testa al centro, motivo che una miniatura persiana riprodurrà ancora nel Seicento.[4]

Nella pittura questi temi furono spesso introdotti attraverso i tessuti, che vi si prestano meglio della scultura. A Digione, ciò che si conosce degli affreschi delle tre architravi della cattedrale (fine del Duecento) mostra una rete di poligoni, di stelle a otto punte, di quadrifogli, di ruote, tutti riempiti di quadrupedi, di uccelli ritti simmetricamente, di leoni a due corpi con una sola testa.[5] Soggetti analoghi sono stati eseguiti, verso la stessa data, a Château-Gontier, nella Mayenne.[6] Si è tentato di spiegare quest'arte, che ricupera forme millenarie secondo uno spirito così poco gotico, riferendosi ad « arcaismi provinciali ». In realtà essa è il risultato di una diffusione recente delle correnti islamiche e rappresenta una nuova moda. La decorazione imita *draps de sarrazins*, come i rilievi di Metz o di Parigi, ma questa volta integralmente: non c'è soltanto l'armatura geometrica, tutta quanta la stoffa viene riprodotta, risplendente, con i suoi mostri. In

Germania, dove s'è stabilita (a Colonia) un'industria d'imitazione, questi animali, fissati come su blasoni, sono dipinti intorno al 1400 (cattedrale di Schleswig).[7] Gli stessi motivi si sviluppano sui pavimenti di ceramica invetriata, la cui tecnica è pure orientale. A Rouen, nell'abbazia di Sainte-Catherine-du-Mont (seconda metà del Duecento), il suolo è tappezzato di leopardi contrapposti, entro ruote sigillate da fioroni, caratteristiche dei tessuti (fig. 69).

La trasmissione per il tramite dei tessuti, che ha dato un vasto contributo all'arte romanica,[8] si esercita sul medesimo piano. Ritornano le stesse composizioni stabilizzate ormai da secoli nelle medesime industrie. Il ciclo, in qualche modo, ricomincia, ma i repertori dell'Oriente giungono adesso per molteplici vie e singolarmente arricchiti.

69. TESSUTI DIPINTI: A. Digione, architravi della cattedrale, fine del Duecento. B. Rouen, pavimento di Sainte-Catherine-du-Mont, seconda metà del Duecento. C. Schleswig (Germania), coro di San Pietro, ca. 1400

Gli intrecci e le mezze-foglie della decorazione islamica ispirano, insieme con le forme astratte e vegetali, parecchi sistemi zoomorfi.

Fin dalla sua prima apparizione nelle civiltà orientali, la treccia assume l'aspetto di un essere animato,[9] tanto che ci si è domandati se per caso essa non derivi, all'origine, da un nodo di serpenti. L'Islam, che non ha mai perduto il contatto con il sostrato asiatico antico, ne riproduce regolarmente il tema. Lo si ritrova su una ciotola di Raqqa, risalente all'XI o al XII secolo,[10] e, assai spesso, nella Mesopotamia e nella Siria selgiuchide. Secondo Van Berchem, il motivo diventa, nel Duecento, l'emblema degli Ortokidi. Ad Aleppo (Porta della Cittadella, 1209) e a Baghdad (Porta del Talismano, 1180-1225), i rettili sono draghi, che simboleggiano i mostri della terra alle prese con le forze celesti, la luna e il sole.[11] E si tratta ancora di intrecci a nodi multipli e assai raffinati.

Il sistema rivive nell'arte gotica subito dopo questa sua ampia diffusione nel Mediterraneo orientale. Su un manoscritto inglese (1283-1300),[12] gli animali formano una treccia a due fili; nel *Salterio* anglo-orientale di Ormesby (inizi del Trecento),[13] due rettili dalla testa enorme creano un intreccio a nodi spezzati e carichi di avvolgimenti. In un *Antifonario* renano (ca. 1350),[14] compongono un 8 innestato su di una losanga. La geometria dell'intreccio vi delinea esseri filiformi, gracili, ma precisi e scattanti nei movimenti (fig. 70).

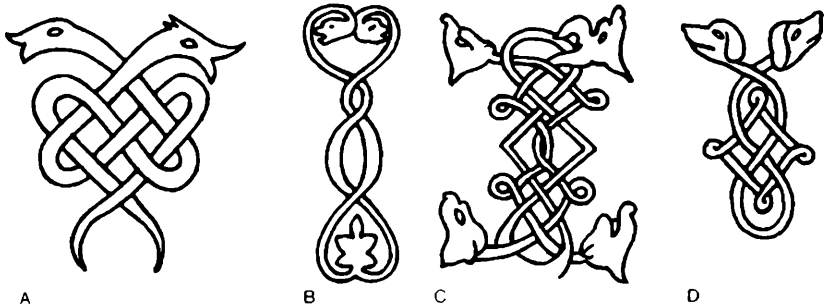
In Francia, questa fauna diventa più sottile e nervosa. I piccoli animali che troviamo nei righini del *Salterio* della sorella di san Luigi [15] si allacciano in un doppio 8, creando cifre complicate di curve spezzate e segmenti di cerchi. Nell'*Evangeliario* della Sainte-Chapelle,[16] i draghi, simili a insetti, allacciano i colli come i serpenti della ciotola mesopotamica. Eseguiti da un poligonista, i corpi si spezzano ma il disegno assume una sua nuova eleganza.

L'animale non è però annullato dall'astrazione. Al contrario, gli angoli e le curve sembrano spronarne la mobilità. Così l'animale non tarderà a fuggire da questi meandri regolari e a disfare la treccia da cui è nato.

Gli intrecci astratti si scioglieranno solo nel corso del Quattrocento per opera dei *cadeaux*. Trasformati in esseri animati, si snodano, appena annodati, talvolta sullo stesso margine.[17] Il rettile si slancia in tutte le direzioni, trascinandosi dietro i fili della treccia. Ora li scioglie in larghe ondulazioni, ora li lega in modo inestricabile. La sua follia raggiunge la demenza celtica. È un ritorno agli eccessi dei calligrafi carolingi, degli *scotti*, dei monaci

d'Irlanda. I sogni tortuosi del Medioevo nascente ritornano in questa speculazione dei matematici musulmani, su un terreno occidentale.

La treccia ritrova così la capacità di trasformarsi in animale e si sviluppa insieme con la fauna vivente e quasi libera. La mezza-foglia rūmī subisce i medesimi mutamenti. Su un rame incrostato persiano del XII-XIII secolo [18] e nell'*Evangeliario* armeno del maresciallo Auchine (eseguito a Sis nel 1274) [19] sfocia in una te-

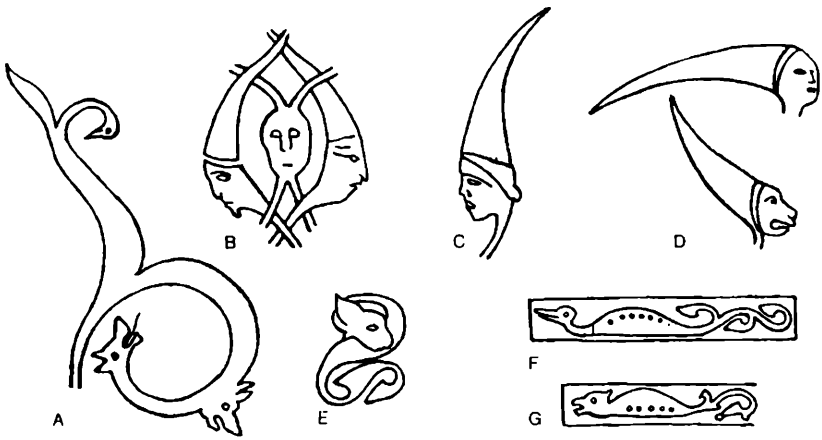


70. INTRECCI-SERPENTE: A. Ciotola di Raqqa, XI-XII secolo. B. Manoscritto inglese (Petrus Comestor), 1283-1300. C. *Salterio* di Ormesby, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. D. *Antifonario* renano, ca. 1350

sta umana coperta da un lungo cappello; su un manoscritto del Khorasan (1410),[20] si trasforma in pesce. Le lamine di rivestimento invetriate ispano-moresche [21] presentano il medesimo ornamento con teste alle estremità e nel mezzo delle foglie, che delineano creature senza zampe dal corpo appuntito e liscio.

In Occidente, queste composizioni di forme animali unite a vegetali semiastratti sono ancora più numerose. Ora una testa s'innesta sul rūmī e vi si salda come un fiorone,[22] ora è il rūmī stesso che diventa la coda d'un animale,[23] ora, invece, esso forma, come in Oriente, un lungo berretto puntuto.[24] Ma diventa anche un mostro: animali senza zampe, con teste innestate direttamente sulla mezza-foglia, abbondano nella vegetazione dei manoscritti gotici (fig. 71). I rūmī si incrociano come spade.[25] Li vediamo descrivere arabeschi, uniti alla medesima testa,[26] vagare assieme alle piante rampicanti alle quali questa flora è costantemente associata.[27] I *Breviari* di Marguerite de Bar e di Belleville [28] sono invasi da questi piccoli animali senza zampe: rūmī semplici, doppi, tripli, con teste fissate su differenti parti del corpo, si snodano fles-

sibili come nastri. Una fauna agile e maliziosa brulica in questa decorazione che, a prima vista, sembra far mostra soltanto di rami fioriti e linee pure. Lungi dal rinunziare agli ornamenti zoomorfici che costituivano un appannaggio romanico, il Medioevo gotico li riprende incorporandoli alla natura e raffinandoli. Gli animali diventano più sciolti, più fragili, ancora più rigorosi nella loro astrazione, ma in virtù di una speculazione assai simile a quella che, in Oriente, si è evoluta allo stesso modo.



71. MEZZA-FOGLIA RŪMĪ ZOOMORFA: A. Lamina invetriata ispano-moresca, inizi del Quattrocento. B. Rame incrostato, XII-XIII secolo. C. *Evangeliario* armeno, 1275. D. *Bibbia* di William di Devon, 1251-1274. E. *Pontificale* di Besançon, prima metà del Trecento. F. *Breviario* di Belleville, 1330-1340. G. Manoscritto della Francia settentrionale o fiammingo, fine del Duecento

III

A questa vegetazione appartiene anche un altro tema: un tralcio o, semplicemente, un ramo, che reca a mo' di fiore una testa o anche un tronco intero di animale o di uomo.

Il motivo era ben conosciuto nel Mediterraneo antico: lo si ritrova nella scultura (Mausolei di Spalato, del IV secolo, e di al-Amruni, in Tripolitania)[29] e nella pittura (Villa Adriana a Tivoli)[30] (fig. 72), ma il sistema è di origine asiatica e si diffonde soprattutto secondo forme orientali. La pianta che sboccia in animali appare già sui sigilli di Mohenjo-Daro, sull'Indo, all'inizio

del terzo millennio a.C.[31] Ackerman[32] segnala una lamina in oro di epoca achemenide, rinvenuta nella regione del Dnepr, su cui è raffigurata una palmetta che termina con teste di leone, di grifone e di serpente, e che si riallaccia a questa antica tradizione. Un vaso in oro, della medesima epoca, di provenienza siberiana, presenta alcuni tralci con teste di uccelli.[33] I vegetali forniti di teste sono abituali nei tessuti e nei manoscritti copti[34] e ricompaiono diffusamente nelle figurazioni dell'Oriente medioevale che fa rivivere il proprio passato. Li si incontra anche su un tessuto irache-

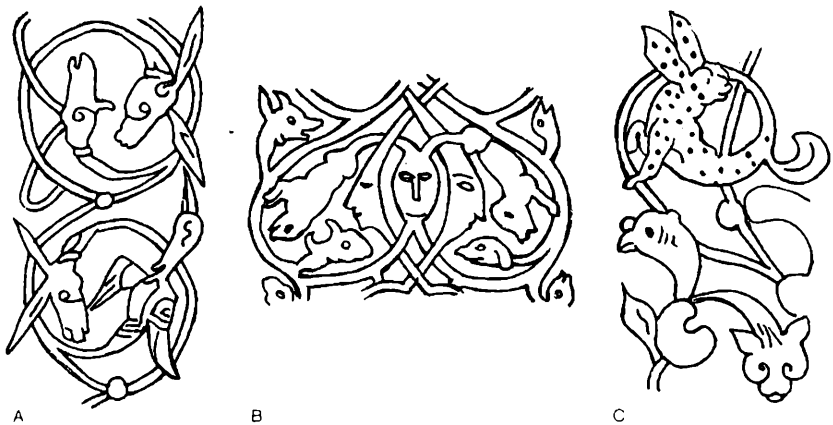
72. TRALCIO ANTICO CON FILIAZIONI UMANE E ANIMALI: Tivoli, villa Adriana

no del IX-X secolo (Tesoro di Maestricht),[35] combinati con un albero. Nella scultura longobarda (sarcofago di Teodota, 720, a Pavia; paliotto del patriarca Sigualdo, 762-784, a Cividale),[36] gli stessi motivi decorativi si ispirano senza dubbio direttamente a queste stoffe (fig. 73). Ma è nei secoli XII e XIII che si ha la diffusione più intensa: nella decorazione degli oggetti di rame incrostato,[37] nei tessuti[38] e nella ceramica.[39] Esemplari che risalgono al 1210, 1220, 1240, 1250 e 1281 testimoniano questa ampiezza e tale continuità. Ai rami sono attaccate le teste più disparate: teste barbute, cornute, con lunghe orecchie di lepre, teste d'asino, di volpe, di cane, di bue, teste di serpente e di pesce, teste umane. Fissate su questi ramoscelli flessibili, dondolano come frutti enormi. Perché si tratta veramente di una pianta, dalla fioritura mostruosa, e non d'un animale-tralcio o di una mezza-foglia.

Tronchi interi sono sospesi alle fronde. Personaggi tagliati all'altezza della cintola, quadrupedi privi della parte posteriore oppure uccelli senza zampe si formano direttamente dalla voluta.[40]

Nonostante amputazioni così radicali, essi sembrano trascinare le piante in un'agitazione febbrile (fig. 74). Su un rame di Mossul del 1248,[41] i Gemelli dello Zodiaco sono incarnati da due figure umane che escono da un unico stelo. Le gemme esplodono su tutti i rami, le facce si moltiplicano, fanno ressa. Sull'astuccio della collezione Marquet de Vasselot se ne contano venti, divise in gruppi di due tralci, e sul bacile d'un sultano ayyubita (1249), un rosone polilobato ne racchiude ben ventisei. Non s'era mai vista, da lungo tempo, una fioritura così selvaggia.

73. PIANTE CON TESTE: A. Sigillo di Mohenjo-Daro, ca. 3000 a.C. B. Tessuto mesopotamico, IX-X secolo, Maestricht. C. Sarcofago di Teodota, ca. 720, Pavia



74. TRALCI PERSIANI CON TESTE: A. Bronzo inciso e incrostato, 1281. B. Rame inciso e incrostato, XII-XIII secolo. C. Lamina da rivestimento invetriata, XIII-XIV secolo

75-76. TRALCI CON TESTE: A. Frontespizio armeno, Ečmjadzin, ms. 379, XII-XIII secolo. B. Frontespizio di un manoscritto persiano, Quattrocento

Sakisian s'è chiesto se i Cristiani d'Oriente e, in particolare, gli Armeni, abbiano avuto una parte nella rinascita di questi ibridi.[42] Isolati, i tralci forniti di teste figurano nella loro miniatura fin dall'XI secolo, ma è solo alla fine del XII secolo o nel corso del Duecento[43] che il loro sistema decorativo può essere paragonato alla decorazione musulmana (figg. 75-76). Sembra, dunque, che le due serie nascano da un fondo comune e che la loro diffusione sia parallela.

È nel Khorasan, con la scuola di Herāt, che questi ornamenti si svilupperanno, in seguito, nella pittura dei manoscritti.[44] Le volute, che presentano maschere alternate a foglie, si sviluppano su interi pannelli[45] e sui margini dei codici.[46] Si incontrano anche

A B

77. MEDAGLIONI DI TRALCI CON TESTE: A. Rame incrostato, Siria, 1249. B. *Bibbia* di Johannes Ponch, 1273

sulle rilegature.[47] Le miniature ce le mostrano come elemento decorativo di edifici,[48] tende[49] e tappeti.[50] Il manoscritto del Musée des Arts Décoratifs di Parigi riprende i medesimi motivi con teste di cervi, leoni ed elefanti.[51] L'identità della maggior parte di queste composizioni, dove gli steli scaturiscono da una faccia umana al centro, con i temi rappresentati sugli oggetti di rame, riafferma una tradizione profondamente radicata e duratura.

In Occidente il tema è introdotto fin dalla sua prima diffusione. Lo si incontra non solamente in Italia, nell'VIII secolo, ripreso da tessuti mesopotamici o iraniani, ma anche nell'arte celtica, ripreso da tessuti copti.[52] Il tralcio fornito di teste sopravvive nelle iniziali di Montecassino[53] e nella prima scuola di Winchester.[54]

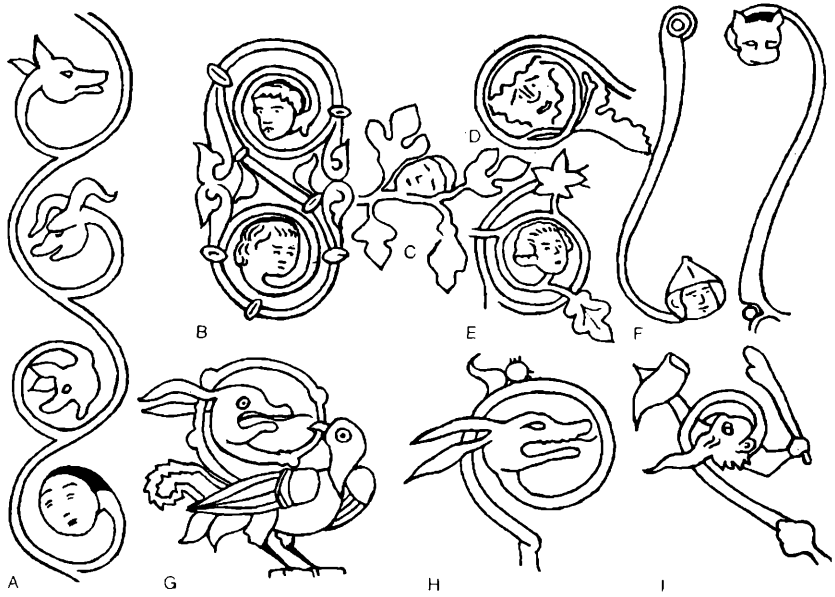
Continua fino all'inizio del XII secolo in tutto un gruppo di manoscritti nel Nord-Ovest della Francia.

Una nuova serie si sviluppa nella seconda metà del XII secolo, negli ambienti del Reno e della Mosa, e si diffonde nella prima architettura gotica. I reliquiari di sant'Eriberto di Deutz e di sant'Albino di Colonia[55] ce ne mostrano alcuni esempi tipici. Le medesime combinazioni appaiono nella facciata di Saint-Denis, a Chartres (facciata occidentale), a Notre-Dame di Parigi (Portale di Sant'Anna), a Saint-Leu d'Esserent. A Mantes, gli steli che salgono da una parte e dall'altra del portale sfociano in teste di aquile, di felini, di negro, vomitati da una bestia orientale.

Alcuni di questi motivi scolpiti s'innestano su acanti e assumono un carattere anticheggiante, sì che è lecito chiedersi se non si tratti di una sopravvivenza ellenistica. Il loro impiego nell'arte romanica dell'Italia meridionale (San Giovanni di Brindisi, fine del XII secolo; ambone di Bitonto, 1229),[56] che si sviluppa in rapporto con Bisanzio, permette di associarli anche a correnti orientali.

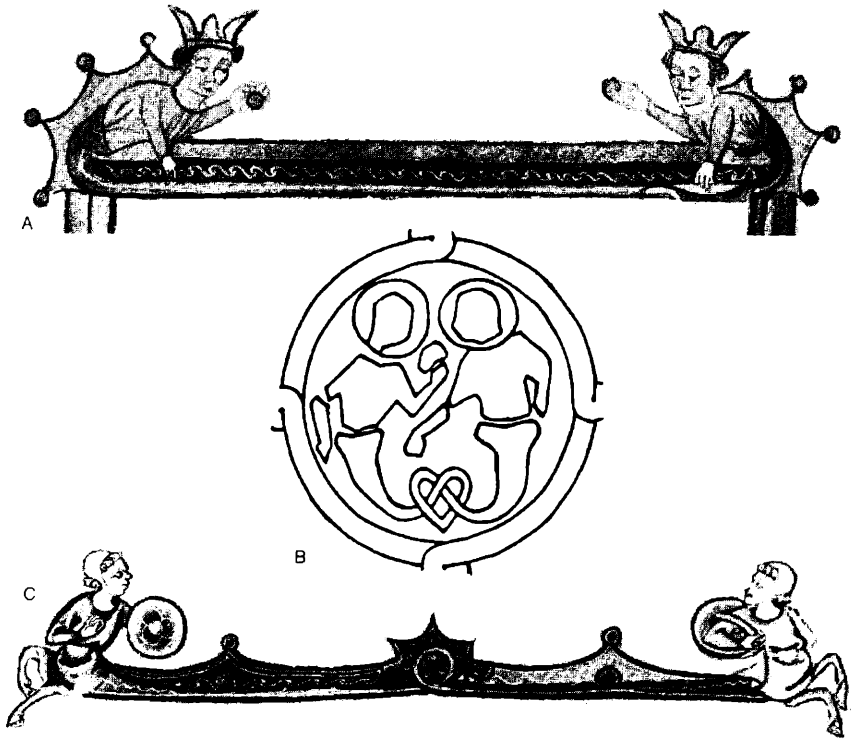
Tuttavia, è nei manoscritti della seconda metà del Duecento e in quelli del Trecento che si ha in Occidente la piena fioritura del tema allo stato puro, in tutte le sue varietà. Nel *Salterio* di san Luigi, le maschere si aggrappano alle spirali attenuando le pance delle grandi iniziali, inquadrate da cornici cufiche.[57] In Spagna, il *Lapidario* di Alfonso X il Saggio, così fortemente segnato dal genio arabo, le mostra su di un doppio tralcio.[58] La *Bibbia* di Johannes Ponch[59] svolge fronde che terminano in teste di cane come sugli oggetti di rame incrostato (fig. 77). La nuova diffusione è folgorante. Teste umane velate o coperte di cappelli, ricciute o calve,[60] teste di animali – fiere, cervi, lepri[61] – oscillano su lunghi steli, spesso anche ornate di foglie.[62] Molte di esse sono identiche ai loro modelli orientali, islamici per lo più. Un manoscritto attribuito a Berardo da Teramo (Abruzzi, metà del Trecento) ne offre una variante armena (fig. 78).[63]

Anche il tralcio a tronchi viventi viene ripreso sia nella decorazione dei manoscritti sia nella scultura.[64] In questa vegetazione vediamo rinascere tutta la tribù delle creature senza parte posteriore. Dalla *Bibbia* di William di Devon[65] fino al Quattrocento, i personaggi senza gambe sono riprodotti con continuità (fig. 79). Talora dondolano mollemente insieme alla pianta,[66] talora brandiscono scudi e spade, tirano d'arco, attaccano animali maturati, essi stessi, su fronde.[67] Cacciano con il falcone, saltano come molle sulle volute. Essi fanno anche della musica.[68] In un *Libro d'Ore* di Milano[69] l'angelo che regge la stella della Natività sorge, anche lui, da uno stelo. In una *Bibbia* olandese (1450-1453)[70] due busti si uniscono su un medesimo ramo come i Gemelli del rame incrostato di Mossul (fig. 80).



78. TRALCI CON TESTE: A. Frontespizio, scuola di Herāt, ca. 1410. B. *Lapidario* di Alfonso il Saggio, 1276-1278. C. *Antifonario* di Colonia, ca. 1330. D. *Salterio* di san Luigi, ca. 1254-1270. E. *Salterio* di Ormesby, Inghilterra orientale, inizi del Trecento. F. *Antifonario* di Beaupré, ca. 1290. G. *Evangeliario* armeno, 1193. H. Bizzarria di Berardo da Teramo, miniaturista abruzzese, metà del Trecento. I. *Heures* della Francia nord-occidentale o fiamminghe, fine del Duecento

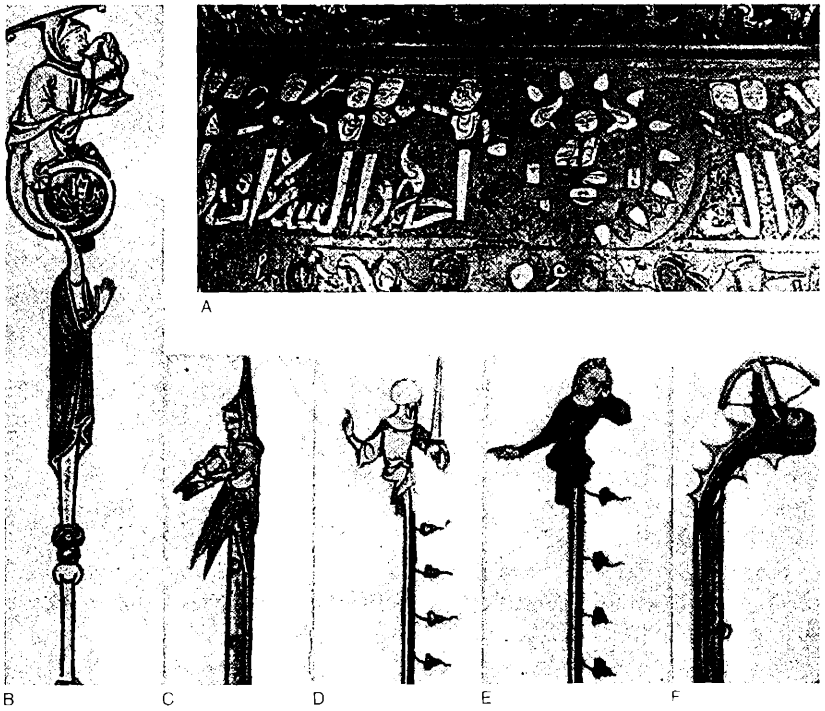
79. TRALCI CHE TERMINANO IN TRONCHI UMANI: A. Fregio invetriato, Persia, Trecento. B. Raccolta di leggende piccarde, Brabante, metà del Trecento



80. TRALCI ANTROPOMORFI: A. *Bibbia* olandese, ca. 1450. B. Gemelli dello Zodiaco, rame incrostato, Mossul, 1248. C. Manoscritto inglese, inizi del Trecento

A volte queste creature senza gambe si distaccano dal loro sostegno e vagano in libertà. Nelle *Heures* dette di Jean Pucelle,[71] esse invadono i righini. Altrove,[72] questi personaggi tagliati a metà ma forniti di una coda, volteggiano lungo i margini. Talvolta, invece, sono innestati su altri corpi; nel *Pontificale* di Metz (1302-1316),[73] il collo di un animale è costituito da uno stelo che regge un torso umano.

Un'altra variante consiste nell'adattare il busto su un bastone. Queste figure prive di gambe e issate su un trampolo appaiono contemporaneamente nella seconda metà e verso la fine del Duecento,[74] e si diffondono nel Trecento. Sono numerose nell'Inghilterra orientale e sui manoscritti continentali.[75] Jean Pucelle e la sua scuola schierano dei reggimenti interi di questi esseri a una sola gamba.[76] Montati su lunghe pertiche, come insetti su spilloni, sono dotati di un'agilità sorprendente. Li si vede anche in Italia[77]



81. NASKHĪ ANTROPOMORFO: A. Bacile eseguito da un artista di Herāt, 1163. B. *Fueros d'Aragon*, fine del Duecento. C. *Bibbia* francese, fine del Duecento. D e E. *Breviario* di Belleville, 1330-1340. F. *Bibbia* della contessa di Valois, ca. 1350

e in Spagna. Nei *Fueros d'Aragon* (fine del Duecento),[78] le due serie si combinano in un corpo solo. L'uomo-tralcio si sovrappone al trampoliere: questo strano essere ha due tronchi e quattro braccia ma nessuna gamba.

Questi tronchi, fissati all'estremità di un ramo dritto, appartengono alla stessa famiglia della fauna vegetale, tuttavia non si riallacciano all'arabesco, bensì al *naskhī* antropomorfo.

La decorazione epigrafica degli oggetti di rame incrostati, riprendendo il tema delle piante, combina spesso le curve con teste d'animali, le aste con teste umane e perfino torsi interi.[79] Sul bacile firmato nel 1163 da un artista di Herāt si snoda una lunga fascia di questo tipo:[80] sono le stesse figure amputate, gesticolanti sui loro paletti, che si ritrovano in Occidente (fig. 81). Mentre la decorazione cufica si mantiene astratta, le iscrizioni *naskhī* introducono una fauna e una umanità mostruose.

IV

Le piante dai frutti zoomorfici derivano da una duplice tradizione: ornamentale e leggendaria. All'origine c'è l'Albero della Vita, di una vita così impetuosa e così selvaggia che fa esplodere la cornice vegetale. Alcune composizioni che già abbiamo notato (Mohenjo-Daro, tessuto mesopotamico di Maestricht, sculture orientaleggianti dell'Italia longobarda) danno a esse questa forma di *hôm*. Compaiono nell'iconografia bizantina; ne abbiamo una raffigurazione nel *Salterio Chloudof*, eseguito nel IX secolo, durante il periodo iconoclasta, quando l'iconografia, rompendo con la tradizione classica, trae nuova vita dall'impulso dell'Oriente popolare e violento.[81] Secondo Tikkanen, l'immagine del Paradiso corrispondente al *Salmo* CXVII, 20, « Questa è la Porta del Signore, i Giusti possono entrarvi », mostra un cespuglio fiorito con teste umane. La visione dev'essere messa in rapporto ai racconti arabi relativi agli alberi che producono esseri viventi, diffusi dopo l'VIII secolo.

Il racconto ha avuto parecchie versioni.[82] Secondo alcune di esse, quest'albero meraviglioso, che cresce in un'isola lontana, porta sui rami le teste dei figli di Adamo. Al sorgere del giorno e alla sera, esso grida « wakwak » e canta inni al Creatore. Secondo altre versioni, ha come frutti corpi di donna interi e i suoi richiami « wakwak » sono di cattivo auspicio. La leggenda è narrata nei *Libri delle Meraviglie dell'India*, scritti nel X secolo, nei quali compare un albero i cui frutti, simili a zucche, hanno una certa rassomiglianza con un volto umano. La prima menzione che se ne conosca compare in una relazione cinese, *T'ung-tien*, di Tu Yu, da lui scritta dopo la sua prigionia (all'epoca della battaglia di Talas, nel 751) e un soggiorno presso gli Arabi. Il testo precisa con esattezza le proprie fonti: « Il re dei Ta-shih [gli Arabi] aveva inviato degli uomini che, saliti su un battello e presi con sé vestiti e viveri, si misero in mare. Dopo otto anni videro uno scoglio quadrato. Su questo scoglio vi era un albero i cui rami erano rossi e le foglie verdi. Sull'albero era sbocciata una folla di bambini; erano lunghi da sei a sette pollici; quando vedevano gli uomini non parlavano, ma tutti potevano ridere e agitarsi. Mani, piedi e teste aderivano ai rami dell'albero. Quando gli uomini li staccavano e li coglievano, non appena erano fra le loro mani, i bambini si seccavano e diventavano neri. Gli inviati ritornarono con un ramo di quest'albero che ora si trova nella residenza del re dei Ta-shih ».

Un'altra variante figura nel *Kitāb al-Haiyawān* di al-Giāhiz (859), in cui il wakwak produce animali e donne sospesi per i ca-

pelli. Queste ultime sono colorate e non smettono mai di dire « wakwak ». Esse però tacciono e muoiono quando vengono staccate dall'albero. Secondo il *Kitāb al-Gaghrafīya*, opera di un geografo anonimo di Almeria del XII secolo, queste piante miracolose crescono nell'isola Wakwak, che si trova nel Mar della Cina. Le loro foglie somigliano a quelle del fico. I frutti cominciano a formarsi all'inizio del mese di marzo, quando si vedono nascere piedi di fanciulle; i corpi spuntano nel mese di aprile e le teste nel mese di maggio. Queste fanciulle sono magnifiche e mirabili. Cominciano a cadere all'inizio di giugno e alla metà del mese non ne rimane più una. Cadendo urlano « wakwak ».

Nel Duecento, la favola è stata diffusa dalla *Cosmografia* di al-Qazwīnī, ed è ripresa in innumerevoli relazioni arabe,[83] ma dopo un certo tempo essa viene associata all'epopea di Alessandro Magno (Iskander), interpretata da Firdusi (1010) e Nizāmī (1191).[84] Gli Alberi del Sole e della Luna, che accolgono il sovrano alle soglie dell'India, dei quali uno predice al re, in greco, la conquista del mondo, e l'altro, in indù, la morte di lui a Babilonia, si confondono naturalmente nella mente dei Musulmani con le piante parlanti. Il wakwak figura anche nella storia del Cavallo Bianco, nel Paese del Re-Demonio.[85]

Nelle leggende compaiono molte altre singolarità. L'Oriente è ricco di piante che si confondono con la fauna. In un giardino indù, alcuni melograni producono, fiorendo, uccelli multicolori.[86] Esistono anche alberi i cui rami caduti prendono vita e strisciano come serpenti. Altre volte gli animali possono essere piantati come legumi: « se mettete nel terreno l'ombelico di una pecora e lo bagnate con acqua, nasce un piccolo agnello. L'animale spunterà quando scoppia il tuono ». È un racconto tartaro, venuto dalla Cina, dove è conosciuto già negli *Annali* T'ang. Il *Talmud di Gerusalemme* ne dà un'altra variante: secondo il commento del rabbino Simeone di Sens (1235) la creatura chiamata *Jadua* cresce sulle montagne e ha l'aspetto di un mostro semiumano attaccato alla radice con l'ombelico. Divora l'erba intorno a sé e attacca tutti quelli che si avvicinano. Per ucciderla, bisogna tagliare lo stelo che la collega al suolo.[87] Alla fine del XII secolo, il rabbino Petachia di Ratisbona[88] menziona alcuni *düdaims* che presentano una figura umana e larghe foglie. Il frutteto in cui sono coltivati, insieme con ogni altra specie di alberi da frutto, è situato fra Ninive e Baghdad, cioè proprio nella regione e nell'epoca in cui su tanti oggetti di rame incrostato si combinano piante e creature viventi. Diversi autori menzionano piante che parlano: Maimonide (1134-1204) scrive, a proposito del *Libro dell'Agricoltura* dei Nabatei,[89] che esistono in India alberi con una testa alla base del tronco, le cui radici sono formate dai capelli e che han-

no voce umana, come la mandragora antica, anch'essa probabilmente di provenienza orientale.[90] Ibn al-Baytar (1197-1248) cita nella sua *Botanica* il *sarrākha* che lancia un grido il giorno di una certa festa, e chi lo ode morirà entro l'anno. Nelle credenze e nelle favole si ritrova dunque ogni specie di vegetali che producono uomini, quadrupedi e uccelli, e che si diffondono nelle stesse date e nei medesimi ambienti artistici assieme ai vari tipi di ornamento in cui compaiono teste: lo stesso ibrido mondo che è presente anche nella decorazione.

All'origine, i temi ornamentali si rifacevano senza dubbio a leggende preesistenti, ma con le loro combinazioni più libere essi hanno moltiplicato gli elementi fantastici che, a loro volta, hanno poi ispirato nuovi racconti.

Le raffigurazioni del wakwak dateci dai miniaturisti persiani illustrano questa fusione delle due tradizioni, quella decorativa e quella favolosa. Gli esempi più antichi che ci siano pervenuti sono posteriori di più d'un secolo alla diffusione dei rami d'albero forniti di teste nell'incrostazione dei metalli o nella ceramica, e ne assimilano progressivamente le forme.

Uno *Shāh-nāmè* della scuola di Tabriz (inizio del Trecento)[91] mostra l'albero di Iskander che parla, come il wakwak, per mezzo di teste umane, ma in esso si notano anche teste di galli, di capri, di volpi e di conigli, le stesse che vediamo anche nella decorazione ornamentale (fig. 82). Raffigurata di nuovo verso il 1460-1480,[92] la pianta ha soltanto musi d'animale: di leone, di leopardo, di drago. Nelle *Meraviglie della Natura e singolarità delle Cose Create*, di autore ignoto, ispirate da al-Qazwīnī, eseguite nel 1388 per la Biblioteca di Ahmed Khan, sovrano gialairida di Baghdad,[93] il wakwak con « foglie simili a scudi e frutti rassomiglianti a teste umane » è raffigurato in una composizione assai poco rispondente al testo. I rami si spiegano simmetrici come tralci; soltanto tre teste di donna dai lunghi capelli corrispondono al commento, le altre sono teste di cavalli, di lupi, di scimmie, di anatre e di montoni. Non si sostituiscono soltanto ai frutti: anche il tronco e le radici dell'albero sono allo stesso modo composti di teste incastrate le une nelle altre e probabilmente hanno anch'esse il dono della parola (fig. 83). Anche l'albero dell'isola Wakwak, da cui « escono voci strane », delle *Meraviglie della Creazione*, di al-Qazwīnī (manoscritto del Quattrocento o dell'inizio del Cinquecento),[94] è carico di teste del tutto inaspettate, fra le quali quelle dell'elefante, del cervo e del toro. L'immagine è completamente ricomposta e arricchita per l'influsso dei sistemi decorativi. È una sintesi e una compilazione di tutti i miti, di tutti gli elementi della zoologia delle piante che si sono sviluppati dopo le versioni

82. ALBERO PARLANTE DELLA LEGGENDA DI ALESSANDRO: *Shāh-nāmè* di Firdusi, inizi del Trecento, Washington, Freer Gallery

83. ALBERO PARLANTE: *Meraviglie della Natura*, 1388, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. suppl. pers. 332. Foto B.N.

arabe più antiche, di cui il *Salterio Chloudof* riflette senza dubbio una forma primitiva.

Trapiantato in Occidente, l'albero favoloso subisce gli stessi cambiamenti. Dopo le immagini preromaniche che si ricollegano allo *hôm* zoomorfico dell'Asia antica, esso compare nella sua variante musulmana, con le teste umane, e si arricchisce in seguito di nuovi apporti. Il primo gruppo si forma in Renania e negli ambienti germanici, nel corso del Duecento. Lo *Hortus Deliciarum* di Herrade di Landsberg (fine del XII secolo-ca. 1205),[95] che riunisce elementi tratti dai manoscritti beneventani, dall'iconografia bizantina e dalle speculazioni cosmografiche dell'Islam, rappresenta nel Paradiso una pianta con teste, come il *Salterio Chloudof*. In uno di questi disegni (fig. 84), Adamo dorme vicino a un wakwak che potrebbe ricollegarsi direttamente a una delle sue trasposizioni orientali-cristiane. Ma Eva, nella mano di Dio Padre, ha quasi la forma di un tralcio dal busto umano, senza gambe, simile agli arabeschi antropomorfi. La si direbbe non estratta dall'uomo, bensì staccata da un ramo: il Creatore la coglie come un ramoscello col suo frutto. L'immagine sembra illustrare il racconto dell'albero che produce donne e fanciulle. Essa segue più da vicino la descrizione araba che non le illustrazioni persiane, le quali ne alterano l'aspetto moltiplicando gli animali.

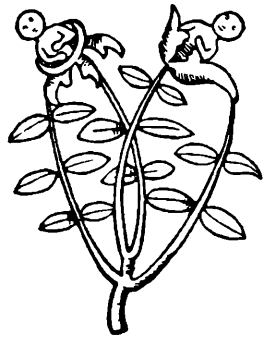
A

B

C

84. L'ALBERO CON LE TESTE IN OCCIDENTE: A. L'Albero della Vita e la nascita di Eva, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-ca. 1205. B. Abramo tra due Alberi della Vita, manoscritto di Wolfenbüttel, ca. 1250. C. L'Albero della Vita e della Morte, tomba di Enrico di Festingen (morto nel 1286), Treviri

In queste regioni il prodigio è raffigurato frequentemente. Lo si ritrova nel *Salterio* di Hermann di Turingia (morto nel 1217),[96] sopra la figura di Abramo che distribuisce i frutti della vita eterna. Nel *Paradiso* di un manoscritto di Wolfenbüttel (ca. 1250),[97] il Patriarca è fra due wakwak; alcuni fanciulli si precipitano per impadronirsi dei loro frutti. Sul soffitto di Hildesheim (ca. 1230), la pianta è alla destra di Adamo ed Eva, tentati dal serpente.[98] Sulla tomba dell'arcivescovo di Treviri, Enrico di Festingen, mor-



85. NARCISO: *Hortus Sanitatis*, Lubecca, 1492

to nel 1286,[99] l'Albero della Vita è anche l'Albero della Morte: due rami carichi di fittissimo fogliame sono fissati sul medesimo tronco. Come nello *Shāh-nāmè* della scuola di Tabriz, tutto potrebbe apparire naturale se non vi fossero le teste al posto dei frutti: teste d'angelo, sorridenti, tra due ali, e teste di morto; le prime, a sinistra, sembrano salire, le altre, sulla destra, si piegano verso il basso. È come il movimento dell'orologio: al mattino la vita si alza per ridiscendere la sera. La favola della pianta che porta le teste dei figli d'Adamo che cantano inni al Creatore, all'alba e alla fine del giorno, sembra trovare un'eco in questa rappresentazione. D'altronde, essa si ricollega con precisione a un altro testo.

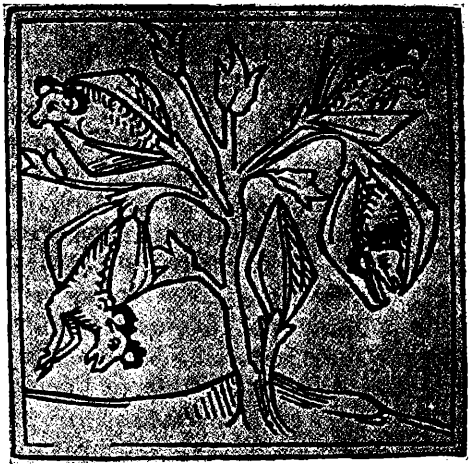
Secondo Sīdī Alī Chelebi infatti si possono veder maturare anche teschi umani: quando i frutti sono arrivati a maturazione, si staccano e cadono rompendosi in pezzi e gridando « wakwak ».[100]

Senza dubbio le leggende orientali sono state conosciute nel Medioevo tramite i trattati arabi o ebraici (Maimonide di Cordova, il rabbino Simeone di Sens, Petachia di Ratisbona), ma sono state riprese anche dai racconti dei viaggiatori occidentali. Odorico di Pordenone (1331)[101] descrive un albero che produce,

in luogo dei frutti, uomini e donne di appena un cubito di altezza. Essi sono collegati al tronco per mezzo delle estremità inferiori. I corpi sono freschi quando soffia il vento, e si disseccano quando il vento è assente. Il monaco ha raccolto questa descrizione nel Malabar, dalla bocca di un testimone. In certi erbari, lo *Hortus Sanitatis* di Lubecca (1492) per esempio, Narciso è raffigurato come uno di questi prodigi (fig. 85). Per gli Arabi il wakwak è sempre di origine indù o estremo-orientale. Il francescano menziona anche la pianta-montone che cresce nel paese di Cadili: il quadrupede matura dentro un melone, di modo che si possono ottenere contemporaneamente carne e frutta. « Molta gente non vuole crederci, eppure è un fatto vero, non meno di quello delle oche che, in Irlanda, crescono su certi alberi ».[102] È in Inghilterra o nelle Fiandre, infatti, che da un certo tempo vengono immaginati gli alberi che producono uccelli.[103] Jean de Mandeville (ca. 1360) prende in considerazione entrambe le specie.[104] Una miniatura del *Livre des Merveilles*, donato nel 1413 da Giovanni Senza Paura al duca di Berry,[105] mostra tre occidentali con un ramo dai frutti ornitomorfici di fronte a due orientali, un Ebreo e un Arabo (?) che presentano loro un « agnellino » nel melone; i meloni nascono su un albero (figg. 86 e 87). Nelle incisioni del Quattrocento,[106] questi animali cornuti sono attaccati direttamente al loro supporto, come i montoni sul wakwak. In Vincent de Beauvais la narrazione è più conforme alla versione del rabbino Simeone di Sens: l'*agnus scythicus* è coperto da un vello giallastro ed è collegato al suolo da un lungo stelo.[107] L'animale è ricordato anche da Herberstein, inviato in Moscovia dal 1511 al 1526,[108] il quale dice in proposito che si facevano venire a Venezia da Samarcanda « delle pelli molto fini di una certa pianta che cresce in quel paese, delle quali alcuni musulmani si servivano, al posto della pelliccia, per foderare certi loro berretti. Essi dicono che questa pianta si chiama *Smarcandeos* e che è uno zoofito, ovvero un animale-pianta ». Infine, Tucher raffigura nel 1482 un albero che produce diversi animali,[109] riprendendo la tradizione di Jean de Mandeville[110] ma collocando i quadrupedi non in meloni, bensì in fiori. È una deformazione (oppure una nuova versione) della leggenda che l'autore ha forse conosciuto in Palestina al tempo del suo viaggio nel 1479.

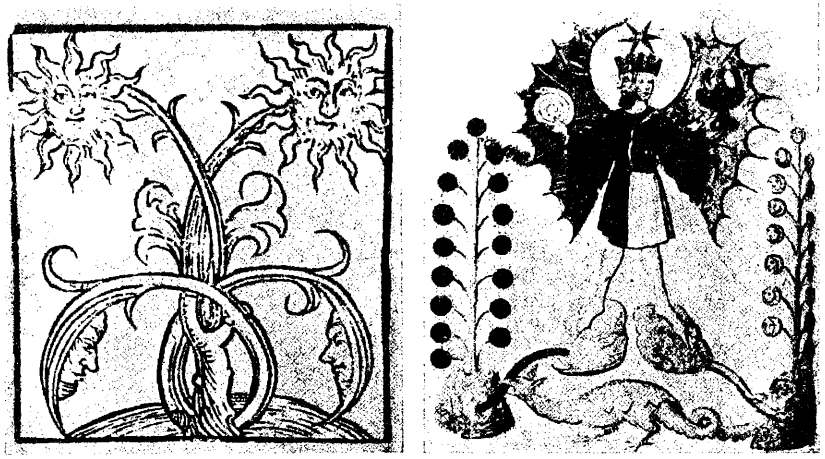
Sotto l'aspetto di radici animate, oltre alla mandragora che « quando viene colta si lamenta e piange e grida », vi sono anche, tra le piante gotiche, quelle che escono da teste umane o animali, come il wakwak persiano. Negli *Erbari* del Trecento incontriamo frequentemente maschere che si profilano all'interno di protuberanze nodose.[111] In un tessuto lucchese il motivo decorativo è rappresentato da alberi che hanno, al piede, alcune teste umane

A



B

86-87. ALBERI CON UCCELLI E AGNELLI: A. *Livre des Merveilles* del duca di Berry, fine del Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2810, f. 210. Foto B.N. B. Jean de Mandeville, Augsburg, 1481



A B

88. ALBERI DEL SOLE E DELLA LUNA: A. Jean de Mandeville, Strasburgo, 1499. B. Manoscritto alchemico, Renania, prima del 1420

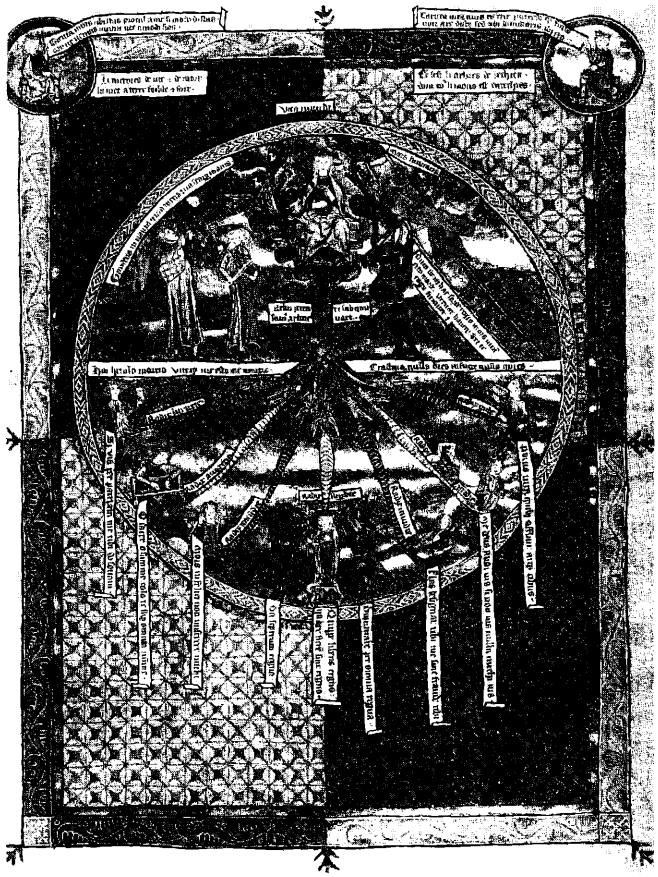
con i capelli conficcati nel suolo, conformemente al testo di Maimonide.[112] Tutte le varietà di questa vegetazione sono dunque perfettamente conosciute in Occidente.

La pianta parlante ricompare con il *Roman d'Alexandre*, dapprima nella versione classica, secondo la tradizione dello Pseudo-Callistene, dove non si fa menzione di teste: gli alberi del Sole e della Luna parlano in modo misterioso, senza bocca. Il racconto viene ripreso, poi, nello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (IV, 56), e l'illustrazione resta, all'inizio, conforme al testo. Nel *Romanzo della Cavalleria*, di Eustachio di Kent,[113] trasposizione inglese dell'epopea, i rami non hanno frutti ma compongono intrecci ornamentali in uno spirito tutto islamico. La rappresentazione degli alberi profetici verrà completandosi progressivamente: nel *Livre des Merveilles* del duca di Berry,[114] dove essi figurano nel racconto di Jean de Mandeville riguardante l'India, la luna e il sole fanno la loro apparizione in mezzo a un fitto fogliame e assumono, poi, tratti umani. Secondo l'autore, questi alberi esistono ancora nel deserto di un'isola popolata da animali selvaggi, grandi draghi e grandi serpenti. Coloro che mangeranno i loro frutti e il « bausme qui y croist » vivranno trecento o cinquecento anni, ma il luogo non si può raggiungere a causa della distanza e dei pericoli.[115] Nelle illustrazioni dell'incisione,[116] questi frutti miracolosi in forma di facce astrali si moltiplicano (fig. 88). Ma il wakwak, associato alla leggenda antica, non avrà mai in Occidente teste d'uccelli o di quadrupedi.

89. ALBERO DEL MALE: Affresco di Hoxne (Suffolk, Gran Bretagna), Trecento

Accogliendo le forme orientali, il Medioevo ne rinnova spesso i caratteri e la rappresentazione. Le adatta anche ai propri sistemi religiosi e simbolici: l'albero che produce animali diventa un albero araldico del Male. La pianta che dà come frutti delle teste umane cambia costantemente di significato, dall'alchimia fino agli emblemi morali.

L'albero araldico del Male è raffigurato dapprima schematicamente. Nel *De fructibus carnis et spiritus* di Ugo di San Vittore, questo albero, detto del Vecchio Adamo, non è che un'impalcatura astratta, un diagramma dei sette peccati in cui, dall'Orgoglio, che ne costituisce il tronco, escono sette rami: l'Invidia, la Vanagloria, l'Ira, la Tristizia, l'Avarizia, l'Intemperanza e la Lussuria, inscritti tutti in una rete di medaglioni. Nel Duecento, la



90. ALBERO DEL MALE: *Verger de Soulas*, inizi del Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9220, f. 10. Foto B.N.

Somme du Roi, redatta dal domenicano Fra Lorenzo per Filippo l'Ardito, riprende questo schema decorativo vegetale, ma qui i peccati capitali sono rappresentati dalle sette teste della bestia dell'Apocalisse.[117] Nell'affresco di Hoxne, nel Suffolk (opera del Trecento),[118] lo schema si dilata in sette draghi. Fauci mostruose si aprono alla sommità del tronco; i rami diventano animali che sputano i vizi personificati. Convulsioni furiose percorrono la pianta, e sembra d'udirne il grido. La trasformazione in animale è più completa che nella flora zoomorfica dell'Oriente, dove generalmente si conservano intatti le foglie e i rami, ma il principio è analogo (figg. 89-90).

Nel *Miroir de Vie et de Mort*, scritto nel 1266 da Robert de l'Omme, che è servito come prototipo per una 'moralità' vallona

del Quattrocento,[119] non i rami, ma le radici dell'albero si tramutano in esseri animati:

> Car ly arbre seur quoy seoit
> De VII vissez mortiez naissoit;
> Set rachinez de VII serpens
> Issoient mont bien ou en apens.*

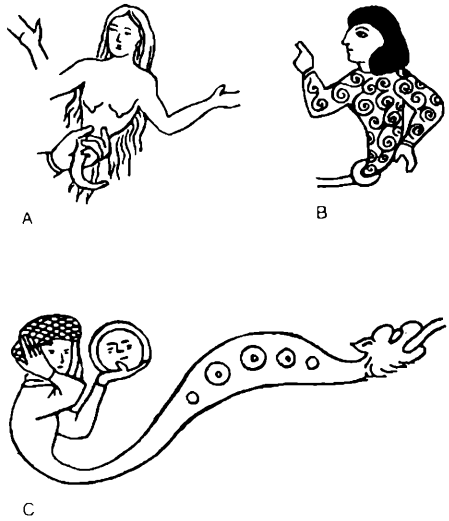
L'allegoria è riprodotta in una raccolta di testi scientifici e poetici eseguita verso il 1277, nella Francia settentrionale[120] e nel *Verger de Soulas* (inizi del Trecento).[121] Un manoscritto della Biblioteca Vaticana[122] ce ne mostra uno schizzo incompiuto, accompagnato da note marginali per il miniaturista. Le sette radici dell'albero – sul quale si scorge una regina, un'Antivergine, circondata da musici e da un demone – si prolungano in draghi le cui code si schiudono a loro volta in busti personificanti i vizi. Come il wakwak, anche la pianta del Male è agitata da un risucchio di mostri. Ma queste radici viventi (sono radici vere e proprie, *radix luxuriae*, *radix avaritiae*, ecc., e non animali indipendenti) si spiegano a ventaglio come un grande albero sotterraneo. Se rovesciamo la miniatura, noteremo un'altra pianta, anch'essa cambiata in animale, che ha per frutti alcuni torsi umani. I personaggi che terminano in steli sono, come la figura dell'Eva « colta » dello *Hortus Deliciarum*, simili a tralci persiani (fig. 91).

La flora dai frutti antropomorfi sopravvive ben oltre il Medioevo. La si ritrova nell'isola di Crèvepanse, rappresentata verso il 1600 in una incisione lionese (fig. 92), accompagnata da questa leggenda:

> Mais ce que plus vous semblera estrange
> (Bien qu'au récite je n'ajoute ni change)
> C'est pour certains un genre tout nouveau
> D'arbre feez. Tous plantez au niveau
> En maints endroits de ce lieu tant fertile
> Dessus desquels les hommes plus de mille
> En lieu de fruits sont pendus aus rameaus,
> Ainsi que l'on voit à Tours les gros pruneaux.**

* « Perché l'albero sul quale è seduto / Da sette peccati mortali nasceva; / Sette radici di sette serpenti / Ne uscivano, e molto me ne preoccupo ».

** « Ma quel che più vi sembrerà strano / (Benché al racconto nulla io aggiunga o cambi) / È un genere del tutto nuovo, per alcuni, / Di alberi fatati. Tutti piantati alla stessa altezza / In molti angoli di questo luogo sì fertile / Su cui gli uomini più di mille / Al posto dei frutti sono appesi ai rami, / Come le grosse prugne che si vedono a Tours ».



91. RAMI CHE TERMINANO IN TORSI UMANI: A. Eva, *Hortus Deliciarum*, fine del XII secolo-ca. 1205. B. Tralcio di un fregio invetriato persiano, Trecento. C. *Radix luxuriae* dell'Albero del Male, fine del Duecento, Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève

92. L'ALBERO CHE PRODUCE UOMINI: L'isola di Crèvepanse, incisione lionese, ca. 1600

A B

93. ALBERI CON TESTE: A. Albero di Jesse, *Bibbia* olandese, ca. 1425. B. Albero delle Inquietudini e delle Incertezze dello Spirito, Petrarca, Augsburg, 1532

Nel suo *Amore delle tre melarance,* Carlo Gozzi (1720-1806) si rifà al racconto di un frutto (un melone) che contiene un essere animato (un agnello). Aprendo le prime due melarance, nel deserto, il principe Tartaglia ne estrarrà due principessine che moriranno di sete all'istante. Ma la principessa uscita dalla terza melarancia verrà salvata e diventerà l'eletta destinata a sposare il principe. Trapiantata in Occidente la flora asiatica cambia continuamente di significato. Moltiplicando i suoi frutti l'Albero di Iskander diventa un albero alchemico.

Nel *Buch von der heiligen Dreifaltigkeit,* un manoscritto renano eseguito prima del 1420,[123] li vediamo ai lati di un *Rebis* a doppia faccia anticheggiante, carichi di teste, luce e soli dai tratti umani. L'Albero della Luna rappresenta il 'piccolo magistero', la cui pietra filosofale è bianca, che trasmuta i metalli solo in ar-

gento, mentre l'Albero del Sole è la 'grande opera' che genera la vera pietra filosofale, di colore rosso, che produce l'oro (fig. 88). Il ricordo di un conquistatore e delle meraviglie dell'India si riflette in questa visione, che simboleggia la vita segreta e la ricchezza del mondo. L'oro è sempre stato il sole, e l'argento la luna, ma non sono mai stati una flora parlante. In una *Bibbia* olandese [124] di qualche anno posteriore (ca. 1425), la pianta scaturisce da un uomo disteso. Dodici teste stranamente vive oscillano su esili steli che sembrano sostenuti da un traliccio nascosto, e tutte le teste hanno sul capo corone reali: si tratta di un Albero di Jesse, e non vi è nulla di più inquietante dello spettacolo dei re di Giuda che spuntano sui rami e conversano fra di loro (fig. 93).

A questa composizione può essere avvicinata un'immagine ancora più singolare, che si ritrova nei *Remèdes de la Bonne et de la Mauvaise Fortune* del Petrarca, illustrati da H. Burgkmair o da un artista della sua scuola verso il 1515, ma di cui possediamo solo alcune edizioni più tarde.[125] Anche qui vediamo una pianta che produce frutti viventi uscire da un essere umano: l'uomo però non è coricato, ma in piedi. Dal petto gli spunta un ramo con una testa simile alla sua, una figura nuda in un'aureola, e un cuore; l'uomo sta per segare questa escrescenza (fig. 93). Sono rappresentati a questo modo i conflitti interiori, conflitti più dolorosi di una guerra civile perché si svolgono dentro l'anima. I filosofi hanno diviso quest'anima in tre parti: la prima è stata posta in un luogo elevato, la testa; è moderatrice della vita, celeste, tranquilla e sempre vicina a Dio; le dolci e le oneste inclinazioni vi hanno dimora. Le altre due sono alloggiate, l'una nel petto (il cuore), dove nascono e ribollono tutte le emozioni e la collera violenta (*Zorn, Sturm und Geschwindigkeit*); l'altra sopra le viscere (*das Vorherz*) dove si formano di solito la concupiscenza e i piaceri disordinati (*Begyrlichkeit und Unreinigkeit*). Per illustrare queste forze contrarie, l'autore rievoca un mare in tempesta, mentre l'incisore li incarna in una vegetazione che ha nell'uomo stesso le proprie radici. La figurina aureolata precisa il senso di tutto l'albero, la cui parte impura si trova nascosta sotto la cintura. È l'anima che viene attaccata con la sega. Il gesto illustra il combattimento dell'uomo contro se stesso, quando « l'anima va in pezzi » e la sega sta a indicare le angosce e i tormenti che accompagnano ogni conflitto.[126]

V

Altri tre temi, la faccia lunare, il combattimento con la coda e le figure a effetti di inversione, illustrano i contributi orientali all'iconografia gotica. La luna, trattata come un viso, figura spesso nella pittura musulmana.[127] Nelle *Sottigliezze della Verità* di Nāsir ed-Din al-Siwasi, del 1272, come nelle *Meraviglie della Natura* del 1388, essa è portata in uno scrigno da alcuni spiriti alati.[128] Un manoscritto di Baghdad del 1396[129] la mostra sospesa tra due angeli. Ma la luna non è soltanto un corpo celeste: dopo Firdusi, tutti i poeti persiani evocano la luna come la suprema incarnazione del fascino femminile: « Questa bella dal viso di luna si chiamava Gulnar, era come una pittura ricoperta di gioielli, di colori e di profumi ... ».[130] « Chiara come la luna ... Sorella della luna ... Simile alla luna piena ... ». Anche in Armenia, essa è un canone di bellezza. Come tale può servire nella decorazione: simbolo della luce notturna e della grazia, le facce lunari sono l'ornamento più bello.

La miniatura armena lo adotta con regolarità nel Duecento e nel Trecento. I visi sono incastonati nei gambi delle lettere come dei *cabochons*, mescolandosi agli intrecci.[131] Un frontespizio dell'*Evangeliario* decorato nel 1331 da Sargis Pidzak[132] ne ha sette, su due file, all'interno dei poligoni. In Persia il disco lunare si trova spesso al centro dei tralci che terminano in teste.[133] Su una rilegatura di Herāt, della fine del Quattrocento,[134] in una trama di foglie stilizzate si sovrappongono dieci teste: di un pallore luminoso, esse fanno pensare a grosse perle incastonate in un oggetto d'oreficeria.

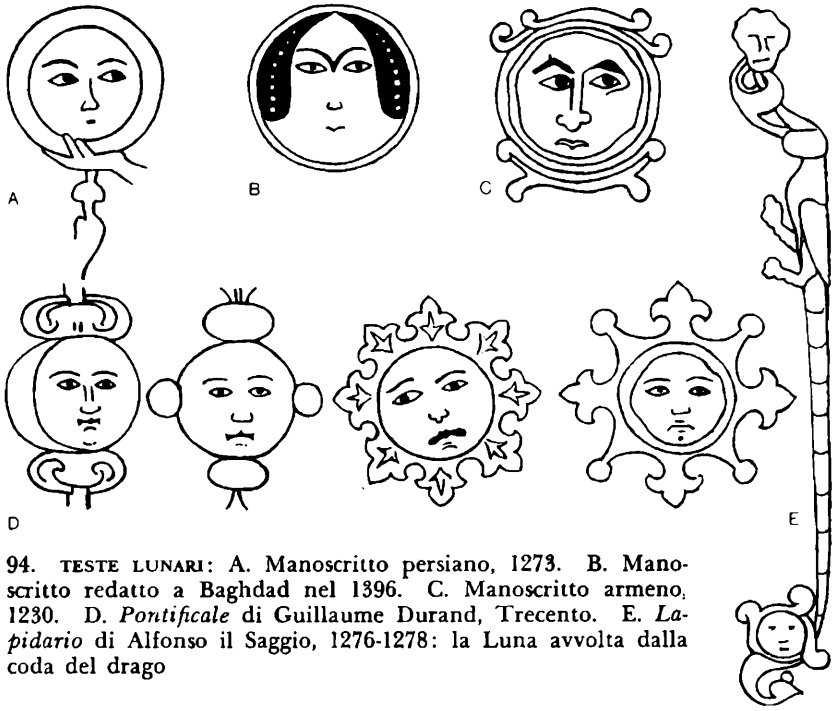
In un *Pontificale* gotico del 1390,[135] una collana di maschere grottesche è disposta allo stesso modo. Ma la bellezza del viso rotondo è stata cantata dall'Occidente non meno che dai Persiani:

> Qui soubz Luna estre né,
> Bon pour servir sera trouvé;
> Il aura la figure belle:
> Ronde ja n'en trouveras telle.*
>
> (*Calendrier des Bergers*, 1491)

In Villard de Honnecourt, il viso rotondo appartiene a una serie di variazioni geometriche sulla figura umana, ma vi è anche una faccia lunare nell'*Album* in cui si trovano altre composizioni islamiche.[136] Nel *Pontificale* del vescovo di Mende, Guillaume Du-

* « Chi è nato sotto la Luna, / Buono al servire sarà giudicato; / Bello avrà il viso: / Rotondo come non se ne troverà l'eguale ».

rand (manoscritto italiano del Trecento),[137] questa testa è incastonata in bordure di foglie e di rūmī. Essa si ripete su numerose pagine, di colore rosso o blu. In un disegno si combina a forme animali ed è fornita di zampe e di coda. Ma, generalmente, essa è inserita nella decorazione come un gioiello, una pietra preziosa; la combinazione è analoga a quella delle lettere armene. Nel *Lapidario* di Alfonso il Saggio (all'Escorial)[138] il disco lunare è in-



94. TESTE LUNARI: A. Manoscritto persiano, 1273. B. Manoscritto redatto a Baghdad nel 1396. C. Manoscritto armeno, 1230. D. *Pontificale* di Guillaume Durand, Trecento. E. *Lapidario* di Alfonso il Saggio, 1276-1278: la Luna avvolta dalla coda del drago

castonato nel tralcio con cui termina la coda di un mostro (fig. 94); non si tratta di un capriccio inventivo: durante un'eclisse di luna o di sole, gli astri sono divorati da un drago. Questa scena è rappresentata frequentemente nelle composizioni islamiche: a Baghdad (Porta del Talismano, 1180-1225), la luna nuova, personificata da un fanciullo, è minacciata da ogni parte da rettili. Ad Aleppo (Porta della Cittadella, 1209),[139] il disco solare è preso nella voluta delle code, come il volto lunare del manoscritto dell'Escorial.

La leggenda di questo antagonismo fra la luce del cielo e il drago terrestre crea in Oriente un organismo composito che farà, an-

ch'esso, la sua comparsa in Europa. I due rivali si congiungono in uno stesso essere: il mostro della terra diventa la coda di una creatura che simboleggia una stella o una costellazione. A volte conserva intatto il tronco, con le zampe,[140] a volte invece è un serpente dalla testa enorme. È col Sagittario che lotta più spesso: la coda attacca l'arciere che gli scocca una freccia. L'immagine è particolarmente diffusa sugli oggetti di rame incrostato dei secoli XII e XIII,[141] e sulle monete ortokidi (1185-1203).[142] Talvolta il segno

95. LOTTA CONTRO LA PROPRIA CODA: A. Moneta ortokida, 1185-1203. B. Trattato di Walter di Milemete, Inghilterra orientale, 1326. C. Manoscritto francese, fine del Duecento

dello Zodiaco non è un quadrupede, ma un uomo in lotta con il drago, saldati in un corpo unico.[143]

L'Occidente riprende questo tema della lotta contro se stessi, ma ne fa una forma bizzarra, una *drôlerie*. Dalla fine del Duecento fino al Quattrocento ne incontriamo tutto un gruppo in manoscritti francesi, fiamminghi e inglesi.[144] Centauri e personaggi vari combattono con la propria coda, che termina in una testa mostruosa. Sono generalmente armati non di arco, ma di spada e si proteggono con uno scudo, ma è un combattimento solitario (fig. 95).

L'ultima serie che esamineremo è ancora più strana, per la tecnica e per l'effetto della composizione. Diverse figure sono raggruppate in modo tale che certe loro parti sembrano appartenere sia all'una sia all'altra. In un medaglione quadrilobato della cattedrale di Lione (basamento del portale destro, 1310-1320) [145] quattro lepri girano come in una ruota, salendo, rovesciandosi e rica-

dendo all'indietro. Le loro orecchie si sovrappongono e formano al centro un quadrato: sono soltanto quattro, invece di otto, ma per effetto ottico ogni testa sembra averne due.

L'immagine ebbe un grande successo (fig. 96). La vediamo scolpita, nel Quattrocento, in Saint-Maurice di Vienne,[146] nella Cappella dell'Hôtel de Cluny a Parigi, in Saint-Benoît-le-Château (Loire). Si incontra di frequente nella Francia orientale (Thiélouse, Xertigny), in Svizzera (Abazia di Muototal) e in Germania (Münster in Westfalia, Paderborn).[147] Spesso vi sono solo tre lepri, le cui orecchie formano allora un triangolo isoscele. Si è voluto riconoscere in esse un simbolo della Trinità;[148] si tratta piuttosto di capricci puri e semplici: le stesse combinazioni sono adottate infatti anche per il rettangolo, con un numero differente, e si mescolano spesso a grottesche. All'inizio del Cinquecento l'immagine sarà usata dallo stampatore Jacques Arnollet in una vignetta[149] e finisce su un'insegna: quella dell'*Hostellerie aux trois lapins*.[150]

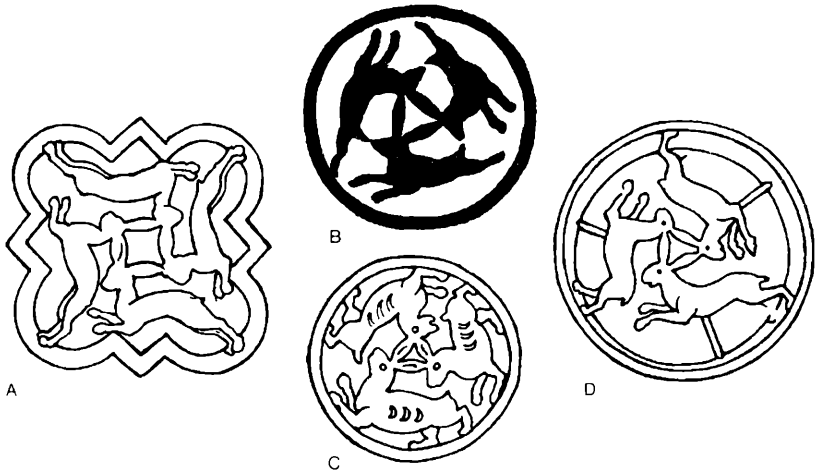
> Tournez et retournez et nous tournerons aussi,
> Afin qu'à chacun de vous nous donnions du plaisir.
> Et lorsque nous aurez tournés faites compte de nos oreilles,
> C'est là que, sans rien déguiser, vous trouverez une merveille *

proclama un testo che commenta queste figure in movimento, ancora frequenti nelle incisioni addirittura nel Cinquecento e nel Seicento (fig. 97).

L'esempio più antico che noi possediamo di questo motivo è probabilmente quello rinvenuto nel Turkestan cinese, in una delle grotte del monastero buddhista di Tun-huang, scavate e decorate tra il VI e l'XI secolo. Al centro di un soffitto, le stesse tre lepri girano sul triangolo isoscele formato dalle orecchie, all'interno di un cerchio,[151] devono appartenere a un repertorio d'emblemi della cosmografia religiosa. Il tema fu ripreso dall'Islam: un vaso d'argento del XII-XIII secolo, rinvenuto nella regione di Perm,[152] riproduce esattamente il medesimo disegno, accompagnato da un'iscrizione cufica. Senza dubbio, gli artisti gotici lo copiarono da uno di questi oggetti, che si diffusero contemporaneamente fino agli Urali e in tutta l'Europa. La composizione dovette avere fortuna fra gli artisti musulmani: una miniatura moghul (scuola di Akbar) la riproduce nel XVI-XVII secolo.[153]

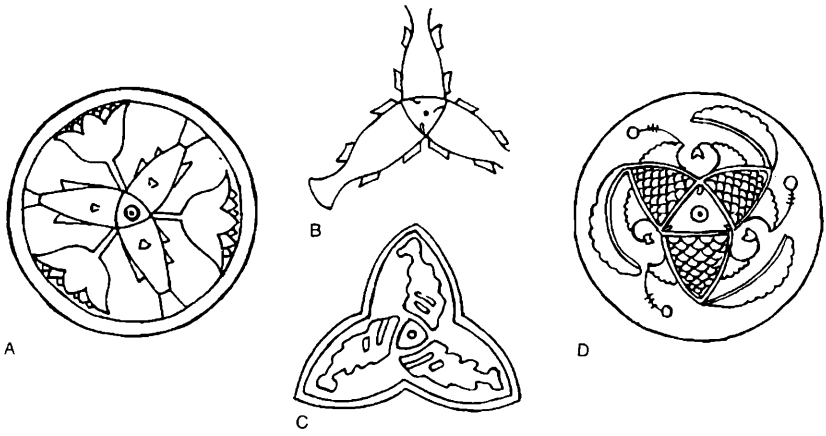
Il tema delle tre figure intercambiabili ha avuto anche una variante ittiomorfa: tre pesci, raggruppati su un triangolo costituito

* « Girate e girate ancora e anche noi gireremo, / Per dare piacere a ciascuno di voi. / E quando ci avrete fatto girare osservate le nostre orecchie, / È là che, senza nascondere niente, troverete una meraviglia ».



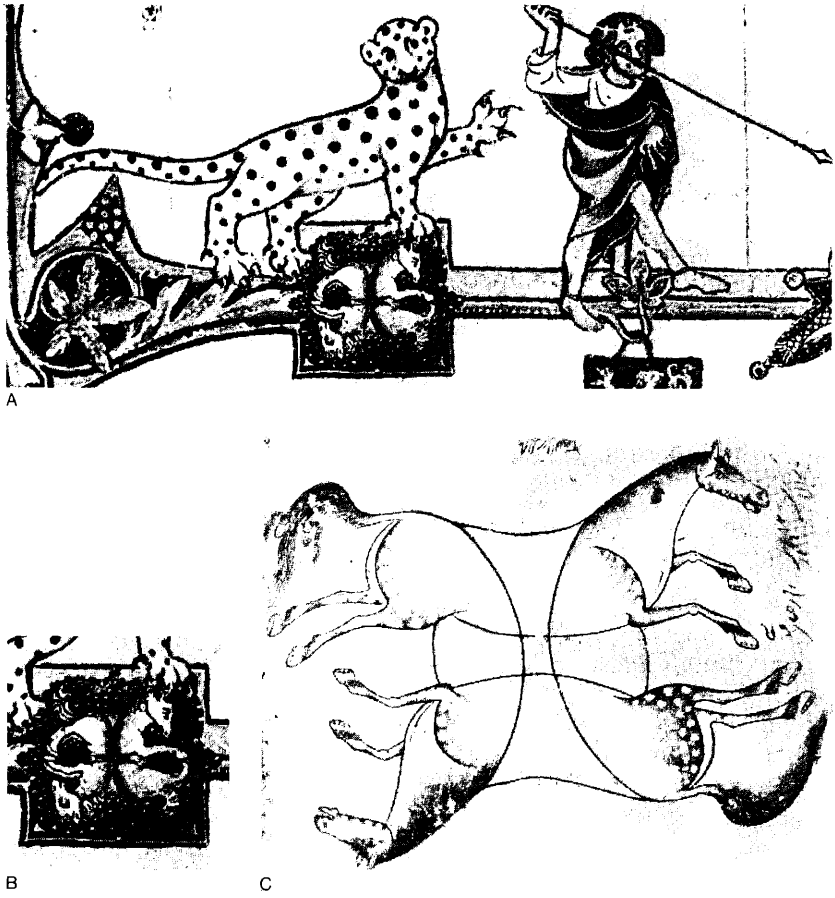
96. LEPRI CON LE ORECCHIE IN COMUNE: A. Cattedrale di Lione, 1310-1320. B. Tun-huang, X secolo (?). C. Vaso Islamico, XII-XIII secolo, Leningrado, Ermitage. D. Paderborn, Quattrocento

97. LEPRI CON LE ORECCHIE IN COMUNE: Incisione olandese, 1576, Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N.



98. PESCI CON LE TESTE IN COMUNE: A. Ceramica egiziana, dinastie XVIII-XX. B. Disegno di Villard de Honnecourt, ca. 1235. C. Pavimento d'Hérivaux, Duecento. D. Ceramica arabeggiante di Paterna, XIII-XIV secolo

dalla loro testa comune, con un occhio al centro. Considerato separatamente, ogni animale appare normale, perché quell'unica testa gli si adatta perfettamente: è, di volta in volta, lo stesso pesce che gira sull'asse indicato dall'occhio, ma è anche un triplo animale. Lo si ritrova a due estremi delle civiltà orientali: nell'Egitto faraonico, sul vasellame delle dinastie XVIII-XX,[154] e sulla ceramica islamizzata d'Italia e di Spagna. Su un piatto di Paterna, presso Valencia (XIII-XIV secolo),[155] il motivo conserva il suo carattere geometrico: soltanto che ai fiori di loto egiziani si sostituiscono ornamenti arabeggianti (fig. 98). Una coppa di Orvieto del Trecento[156] è decorata da una stella di tonni, iscritta nella stessa armatura. In Francia, i tre pesci a testa unica sono riprodotti da Villard de Honnecourt,[157] sul pavimento di Hérivaux (XIII secolo),[158] a Luxeuil, su una chiave di volta.[159] In Inghilterra, nel *Salterio* di Peterborough, della fine del Duecento,[160] ruotano davanti a un cinghiale che li fiuta. A questa composizione ne corrisponde un'altra con due cavalli: uno galoppa dritto, l'altro rovesciato, tanto che i loro zoccoli si toccano: la groppa del quadrupede in alto si unisce al petto di quello in basso e viceversa. Invece dei due cavalli in linea orizzontale, si vedono così altri due cavalli di cui uno fa la capriola e l'altro si impenna: è una combinazione di quattro animali in due, che mutano di posizione secondo il punto di vista, senza che vi sia un tratto da modificare. L'immagine è collocata in un quadrato polilobato come le figure delle travi fatimide. La ritroviamo, esattamente identica,



99. PESCI E CAVALLI CON CORPI INTERCAMBIABILI: A e B. Primo *Salterio* di Peterborough, fine del Duecento, e particolare. C. Disegno di un artista safavide, inizi del Seicento

in Persia.[161] Benché le composizioni iraniane che ci sono pervenute siano molto più recenti, esse si inseriscono, secondo Coomaraswamy, in una tradizione assai antica, e la loro identità con la miniatura inglese è incontestabile. Se si può parlare di apporto diretto di forme islamiche nell'iconografia del Medioevo, lo si deve certamente a esempi come questo (fig. 99).

Lo stesso sistema girevole fu adottato anche con figure umane. A Rouen (portale des Libraires, 1290-1300), due personaggi sono congiunti, all'interno di un quadrilobo, come i due cavalli del coevo manoscritto d'Oltremanica. Le figure sono coricate con la testa e i piedi in posizione inversa, le gambe piegate, in una figura

A

B

C

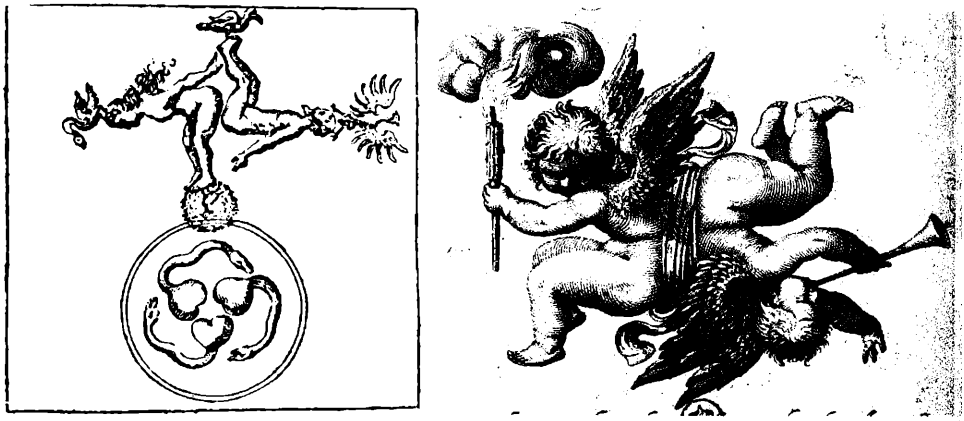
100-101-102. FIGURE UMANE CON LA TESTA E I PIEDI INTERCAMBIABILI: A. Cattedrale di Rouen, portale des Libraires, 1290-1300. B. Incisione svizzera. C. Bronzo orientale, Washington, National Gallery of Art. Foto del museo

sul ventre, nell'altra sul dorso, ma le parti al di sopra e al di sotto della cintura possono unirsi anche verticalmente, rovesciando le sagome. Queste figure sono riprodotte sulla misericordia di uno stallo della cattedrale [162] e nel Palazzo di Giustizia della stessa città.[163] Le incontriamo di nuovo nella chiesa di Rosny (Aube, XV secolo), a Vendôme [164] e a Oxford.[165].

Molte incisioni del Quattrocento utilizzano gli stessi effetti con scimmie musicanti: gli animali sono sopra un cavallo, bardato come un cavallo da circo.[166] Uno di essi sembra ora ritto sulla cavalcatura, ora supino sul dorso di essa, l'altro si sospende a una sbarra ora orizzontalmente ora a testa in giù. Un pezzetto di carta

collocato proprio nel centro può unire, ruotando, i corpi. L'immagine è concepita come un giocattolo, capace di mettersi in movimento, facendo semplicemente slittare l'asse (figg. 100-101-102).

Le due figure girevoli diventano così un simbolo alchemico. L'uomo rosso con il corvo e la fenice rappresentano il Fisso e lo Zolfo, la donna bianca con il cigno e il pavone rappresentano il Volatile e il Mercurio. Nel trattato di Basilio Valentino (ca. 1413),[167] le figure si rovesciano e s'inclinano sugli stessi assi – oriz-



A B

103-104. A. SIMBOLI ALCHEMICI: Lo Zolfo e il Mercurio, Basilio Valentino, ca. 1413. B. SIMBOLO DI UN AMORE INCOSTANTE, Cornelius Reen, ca. 1561, Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N.

zontale e verticale – come in una ruota (fig. 103). In una incisione di Cornelius Reen (ca. 1561) si vedono due cherubini che, con i torsi e le gambe intercambiabili, simboleggiano l'incostanza e la diversità dell'Amore (fig. 104). Il motivo, tuttavia, si diffonderà soprattutto come prova di destrezza tecnica, buffoneria, gioco gratuito. In una composizione del Cinquecento (fig. 105), ognuno dei personaggi ritto e capovolto, ha sotto i piedi il proprio suolo.

Figure identiche ma orientali, in bronzo, sono conservate nella National Gallery di Washington. La loro esatta provenienza è sconosciuta e la datazione incerta, ma non vi è dubbio che esse derivano dal medesimo sostrato da cui sono uscite tutte le composizioni a elementi intercambiabili, le lepri, i pesci, i cavalli, diffuse nel Medioevo insieme con le forme musulmane.

Tra le raffinatezze e i prodigi che i sistemi gotici hanno accol-

105-106. A. SCENA BUFFONESCA: Incisione olandese, 1576, Parigi, Bibliothèque Nationale, Stampe. Foto B.N. B. PERSONAGGI GIREVOLI, Cilindro assiro

to con la mediazione dell'Islam, questi esercizi di abilità e queste dimostrazioni di arte per l'arte, in cui la tecnica è più importante dell'oggetto, ne riflettono perfettamente lo spirito. Essi risalgono tutti, comunque, a un repertorio asiatico dominato da simboli e da segni. Un cilindro assiro di cristallo (fig. 106) [168] non mostra forse una ruota di quattro personaggi che girano con al centro le gambe incastrate l'una nell'altra, rappresentando forse un tema per eccellenza cosmogonico?

VI

La genesi del nuovo Occidente, pur riaffermando l'immagine dell'uomo e della vita, non distoglie affatto il Medioevo dall'Oriente fantastico che nelle epoche precedenti ne ha definito tutto un aspetto. Anzi, nel momento in cui l'arte gotica è matura e nel pieno possesso dei suoi mezzi esso intensifica la sua azione. Forse, il raffinamento e la preziosità dello stile che l'hanno portata alla glittica hanno favorito di per sé questo influsso. Lo spostamento verso Occidente degli *ateliers* orientali, lo sviluppo di un'arte d'imitazione, avvengono proprio in questo momento dell'evoluzione del gusto. Ed è nel senso del virtuosismo e dell'interesse per l'esecuzione minuziosa che si indirizza, in primo luogo, il loro contributo. La collocazione delle figurine gotiche nelle inquadrature polilobate arabe non rivela già un'aspirazione segreta e un programma formale? Allo stesso tempo, però, l'Oriente riporta gli artisti occidentali verso la speculazione ornamentale e i suoi mostri; ridà vigore al Medioevo dei sogni geometrici, degli esseri irreali e delle meraviglie del mondo. È la rinascita dell'intreccio e del bestiario, che in passato avevano già, a più riprese, conquistato l'Europa. I quadrupedi e gli uccelli in lotta, i gruppi contrapposti, gli animali ibridi, le creature a corpi multipli, tornano nei loro medaglioni. Il sostrato ornamentale del Mediterraneo orientale rivive in pieno periodo gotico, ma insieme con esso fanno il loro ingresso in Occidente nuove forme più raffinate.

La treccia si ricompone in una costellazione di poligoni e in rosoni dagli innumerevoli nodi. Le foglie si affilano. Una scrittura più delicata, più secca, dà a questi arabeschi un tocco di affettazione, e vi si trova spesso la precisione del cesello. Gli ornamenti diventano anche animali: il rūmī genera bestie senza zampe, l'intreccio produce esseri filiformi. La stilistica ornamentale che dominava nell'arte romanica viene ricuperata in questa gra-

cile fauna dei manoscritti del Duecento e del Trecento. Scaturisce una linfa nuova. Il tralcio si carica di temibili frutti; sulle aste si drizzano uomini-tronchi *naskhī*, la flora palpitante di vita si adorna d'insoliti fiori. Racconti arabi s'innestano su visioni e allegorie medioevali. Le facce lunari cantate da Firdusi, rosari di maschere, mostri che combattono contro la propria coda, tutta una serie di forme ruotanti e di prodigi di inversione, si diffondono assieme a vegetali parlanti.

Spesso questi temi sono riprodotti con sorprendente fedeltà; spesso, messi a contatto con il mondo occidentale, si arricchiscono. Rinvigorito da questi apporti il genio ornamentale dell'Occidente moltiplica le contaminazioni di esseri animati con vegetali e motivi astratti. L'ibrida fauna gotica è ancora più varia di quella musulmana che l'ha prefigurata e, d'altra parte, tutto si muove con una nuova frenesia. Il rūmī si mescola alle piante rampicanti, i tronchi umani maturati sui tralci si staccano dai supporti e vagano senza la parte inferiore. Le trecce vengono sciolte e annodate dai rettili che ne nascono e dai *cadeaux*. Ma tutto questo appartiene ancora a un mondo incantato e contribuisce alla scissione che si produce nell'arte gotica fra immagini e decorazione.

Il fenomeno può essere rilevato nella scultura, in cui, dalla fine del XII secolo, accanto a scene e figure che evolvono verso la realtà, prendono posto fantasie sempre più contrarie alla natura. Questa tendenza si accentua nella decorazione pittorica dei manoscritti in cui vediamo precisarsi, verso la stessa data, una scissione fra lo stile dell'illustrazione, la *miniatura* propriamente detta, e la decorazione dei margini, l'*enluminure*. Durrieu, che ha notato questa distinzione, ha posto in chiaro come essa si rifletta nei termini stessi utilizzati in quest'epoca.[169] Si comincia a usare la parola *enluminé* proprio nel momento in cui appaiono e si sviluppano le immagini capricciose e fantastiche sui margini dei codici, mentre per la miniatura ci si serve del termine *historié*. Fino alla metà del Trecento, questi termini qualificanti sembrano corrispondere essenzialmente a due programmi indipendenti, ma finiscono poi per designare due uomini e due mestieri distinti: l'*enlumineur* e l'*historieur*, che spesso lavorano su un medesimo libro.[170] L'opposizione degli stili e delle tecniche è consacrata dalla storia delle parole e dalla specializzazione fra gli artisti. Questa rottura ha senza dubbio favorito sia lo sviluppo amplissimo degli artifici ornamentali nelle immediate vicinanze delle scenette, dove invece tutto si indirizza verso l'universo del reale, sia, contemporaneamente, l'innesto di forme estranee su un terreno occidentale per eccellenza. Notiamo a questo proposito che la terminologia persiana e armena fa la medesima distinzione tra pittori di soggetti e ornamentisti.

Sakisian[171] ha fatto, per l'arte del libro orientale, le stesse osservazioni di Paul Durrieu a proposito delle pratiche artistiche occidentali. In Armenia, al termine *enlumineur* corrisponde il vocabolo *dzaghgogh*, la cui radice è « fiore », e infatti il carattere floreale domina nella maggior parte degli antichi ornamenti di manoscritti. Nelle lingue musulmane l'espressione corrispondente è « oro », *mudhahhīb*, letteralmente « doratore », che evoca direttamente gli ori aggiunti al blu ultramarino delle pagine miniate persiane e islamiche in generale. Per indicare una pagina, un margine decorativo oppure una vignetta si usa un termine speciale, *tadhhīb*; è quindi lecito chiedersi se, accentuando questa divisione di generi, il Medioevo non abbia, in certa misura, adottato usanze islamiche. Anche l'oro, che come in Oriente abbonda in tanti manoscritti, lo si ricollega piuttosto all'arte d'*enluminure*, e ciò avviene anche nelle descrizioni tecniche. Così, nell'inventario di Carlo V,[172] « un gros Psaultier de saint Loys » è presentato come « très richement *enlumyné d'or* et *ystorié* d'anciens ymages », « item, ung autre plus petit Bréviaire en deux volumes, et deux estuiz brodez, *enluminez d'or* et *ystoriez* de blanc et de noir ... ». Un persiano avrebbe tradotto « opera di un doratore », di un *mudhahhīb*. Comunque sia, molti ornamenti che compaiono nelle cornici gotiche, mezze-foglie appuntite, intrecci stellati e frange possono essere davvero chiamati *tadhhīb*.

Questo Oriente però non spiega tutto. Un mondo più vasto, più esotico ancora si rivela all'Occidente nel corso del Duecento e irrompe nelle sue visioni. Lo studio delle ali dei pipistrelli e dei demoni ci permetterà di precisarne il carattere e i mezzi di trasmissione.

V *Ali di pipistrello e demoni cinesi*

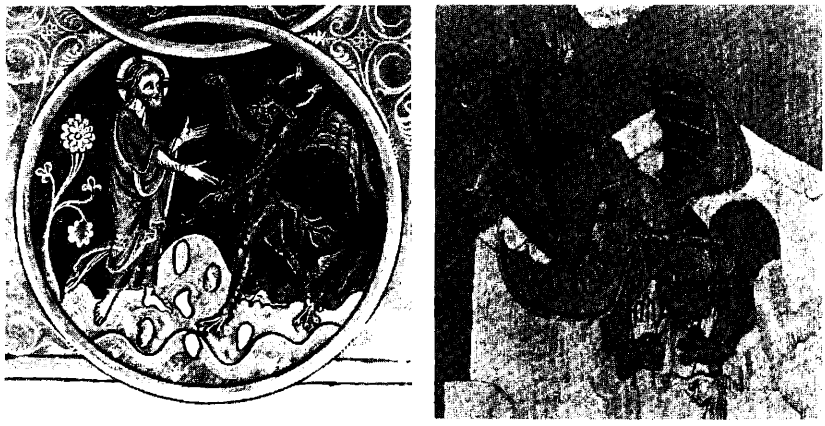
I. ALI DI PIPISTRELLO E CRESTE DI DRAGO NEL MEDIOEVO: Demoni romanici senza ali o con ali d'angelo. Apparizione delle ali di chirottero e delle creste dentate nel Duecento: uomini, draghi, mostri, cavalieri. L'uomo volante di Leonardo da Vinci.

II. ALI DI PIPISTRELLO E DEMONI ESTREMO-ORIENTALI: Yin-Lung. Uomini alati. L'Inferno di Li Lung-mien. Il Dio-Tuono. Lei-Kung. Corrispondenze occidentali: demoni con seno di donna, demoni arborescenti, demoni con proboscide d'elefante, demoni unicorni con grandi orecchie, demoni cinocefali. Le armature T'ang.

III. L'ESTREMO ORIENTE E L'OCCIDENTE: Conquiste e influsso dei Mongoli. Ambasciatori ed esploratori. Il secolo francescano in Cina. *Tartarica*. Commercio: tessuti, porcellana. Mode: il cappello a corna e il cappello piramidale. I Cinesi e i Mongoli nell'iconografia occidentale.

IV. LA LEGGENDA DELLA PITTURA E DELL'INFERNO ESTREMO-ORIENTALI IN OCCIDENTE: Testimonianze di Aitone, di Ibn Batutah, di Marco Polo. Guillaume Boucher, orafo di draghi. Il mito dell'Anticristo di Mongolia, in Armenia, nella *Cronaca* di Kiracos; in Occidente, Ricoldo da Monte Croce, Ruggero Bacone. Contatti diretti e concordanze.

Per molto e molto tempo, l'immagine del diavolo è stata segnata da una contraddizione: maschera animalesca sogghignante, tronco disseccato di abitante del regno della Morte, zampe villose armate d'artigli, e ali d'uccello, simili cioè a quelle degli angeli. L'arte romanica ha più volte raffigurato questi demoni. Sui capitelli di Saulieu, di Vézelay, a Moissac, a Souillac, le loro spalle cadaveriche portano ali d'angelo. Spesso s'è tentato di rendere al genio del Male tutto il suo orrore sopprimendo quest'ultimo segno di Dio, ma egli perdeva la dignità di principe dell'aria che, secondo san Paolo, gli spettava. Sui timpani di Autun e di Con-



A B

107. DEMONI CON ALI DI PIPISTRELLO: A. *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, prima del 1223. B. Arazzo di Angers, ca. 1378

ques, in numerose figurazioni romaniche scolpite e dipinte, i diavoli sono creature striscianti, inette al volo, e non fanno più parte dell'ordine degli spiriti. Solo quando riceve ali di pipistrello la loro immagine si conforma alle convenzioni dell'apparenza fisica e, al tempo stesso, alle esigenze della religione: ali d'uccello notturno con la membrana tesa sull'ossatura, che non evocano il Paradiso, ma diffondono l'ombra di sinistre regioni.

Alcune miniature del periodo 1210-1225 ne mostrano i primi abbozzi,[1] ma le membrane sono ancora mal formate e sui medesimi corpi si notano ancora, quasi fossero state dimenticate, ali di uccello. A quanto pare, sono esempi isolati (fig. 107). Né le pri-

me *Apocalissi* anglo-normanne né gli *Inferni* inglesi del primo quarto del Duecento utilizzano ancora questa tipologia, che si cristallizza soltanto nella seconda metà del secolo. In questa epoca la si trova dappertutto, in Inghilterra, in Francia, in Spagna.[2] L'intero Occidente gotico adotta la moda delle ali notturne; ormai i diavoli sono concepiti come esseri che abitano dirupi scoscesi e si librano nelle caverne.

La stessa trasformazione ha luogo in Italia. In Giotto, nella chiesa superiore di Assisi, i demoni scacciati dalla città d'Arezzo per opera di san Francesco salgono, come tenebre, al di sopra della città (fig. 118). Il Cristo di Duccio (predella della Maestà), è tentato da un diavolo con le ali di pipistrello. Nel Camposanto di Pisa la nuvola oscura dei demoni esplode nel battito di queste vele maledette (fig. 108). Il Lucifero Trifronte di Dante spiega le stesse membrane (*Inferno*, XXXIV, 46 sgg.):

> Sotto ciascuna uscivan due grandi ali,
> quanto si convenia a tanto uccello:
> vele di mar non vid'io mai cotali.
>
> Non avean penne, ma di vispistrello
> era lor modo; e quelle svolazzava,
> sì che tre venti si movean da ello.

Alla fine del Medioevo il mondo è invaso da questi diavoli. Sono legioni negli Inferni delle *Très Riches Heures* di Chantilly, in Enguerrand Quarton, Schongauer, Bouts, Stephan Lochner, Hans Friez. Le ali di pipistrello tormentano gli uomini, si agitano senza rumore intorno ai moribondi, diffondono ovunque l'oscurità.

La stessa evoluzione può essere osservata per il drago, una delle incarnazioni del diavolo. Nell'arte romanica è un serpente senza ali né zampe[3] oppure un uccello con coda di lucertola.[4] Nell'arte gotica, invece, ha ali membranose.

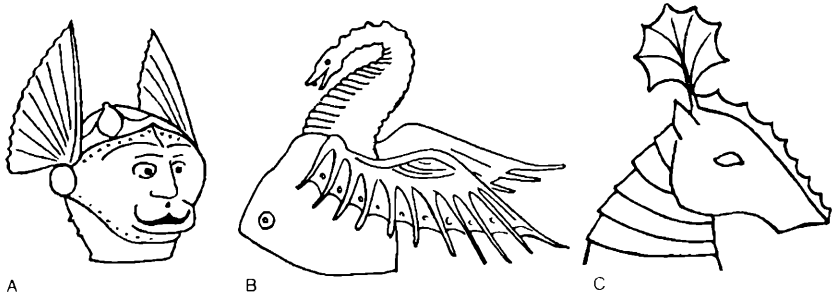
Una delle sue prime raffigurazioni sotto questo nuovo aspetto si trova nel *Salterio* di Edmond de Laci (morto nel 1258, Belvoir Castle).[5] Il drago con le ali di pipistrello diventa sempre più frequente man mano che ci si inoltra nella seconda metà del XIII secolo. È lo stesso che si incontra nella maggior parte dei manoscritti, da Jean Pucelle[6] fino a Fouquet[7] e, scolpito, nella decorazione architettonica[8] e sugli stalli dei cori (fig. 109).[9]

Il drago gotico avrà anche una cresta, fatta d'un tessuto teso su spine, che si spiega insieme alle ali[10] e ne ripete la forma dentata.[11]

Sono queste le bestie che si dibattono ora sotto la lancia di san Michele e di san Giorgio[12] e rappresentano i mostri dell'Apocalisse,[13] il drago di santa Margherita[14] e i serpenti strozzati dall'Ercole infante.[15] L'essere favoloso, ucciso nel Quattrocento vici-

108. Dettaglio del *Trionfo della morte*, Pisa, affresco del Camposanto, ca. 1350-1360. Foto Anderson-Giraudon

109. DRAGO CON ALI MEMBRANOSE: Cattedrale di Poitiers, stalli, ca. 1300



110. ARMATURE CRESTATE: A. Borgognotta, ca. 1510. B. Elmo di Giacomo d'Aragona, seconda metà del Duecento. C. Armatura di cavallo, 1404

no a Bonn,[16] e i serpenti dell'Etna che si nutrono di fanciulli[17] posseggono gli stessi attributi.

Dal drago, le ali di pipistrello passano ai grifoni,[18] ai basilischi,[19] alle sirene-uccello[20] e ai centauri;[21] passano anche a esseri compositi, metà quadrupedi e metà uccelli, metà bestia e metà uomo,[22] agli animali dal doppio corpo e unica testa,[23] e perfino all'aquila bicipite.[24] I margini gotici brulicano di creature ibride, di cani, di cavalli, di bestie marine, alate e dentate, che sembrano tutte venire da abissi profondissimi. E dopo un certo tempo fa la sua comparsa anche il pipistrello stesso:[25] mentre nei *Bestiari* romanici (Philippe de Thaon, 1100-1135)[26] e in Guillaume le Clerc, l'uccello notturno, *Nicticorace*, era un gufo oppure una civetta, ora è il pipistrello, la *cauve sorris*, che simboleggia il popolo ebreo, il quale « het lumière del jor et aime tenebres ».[27]

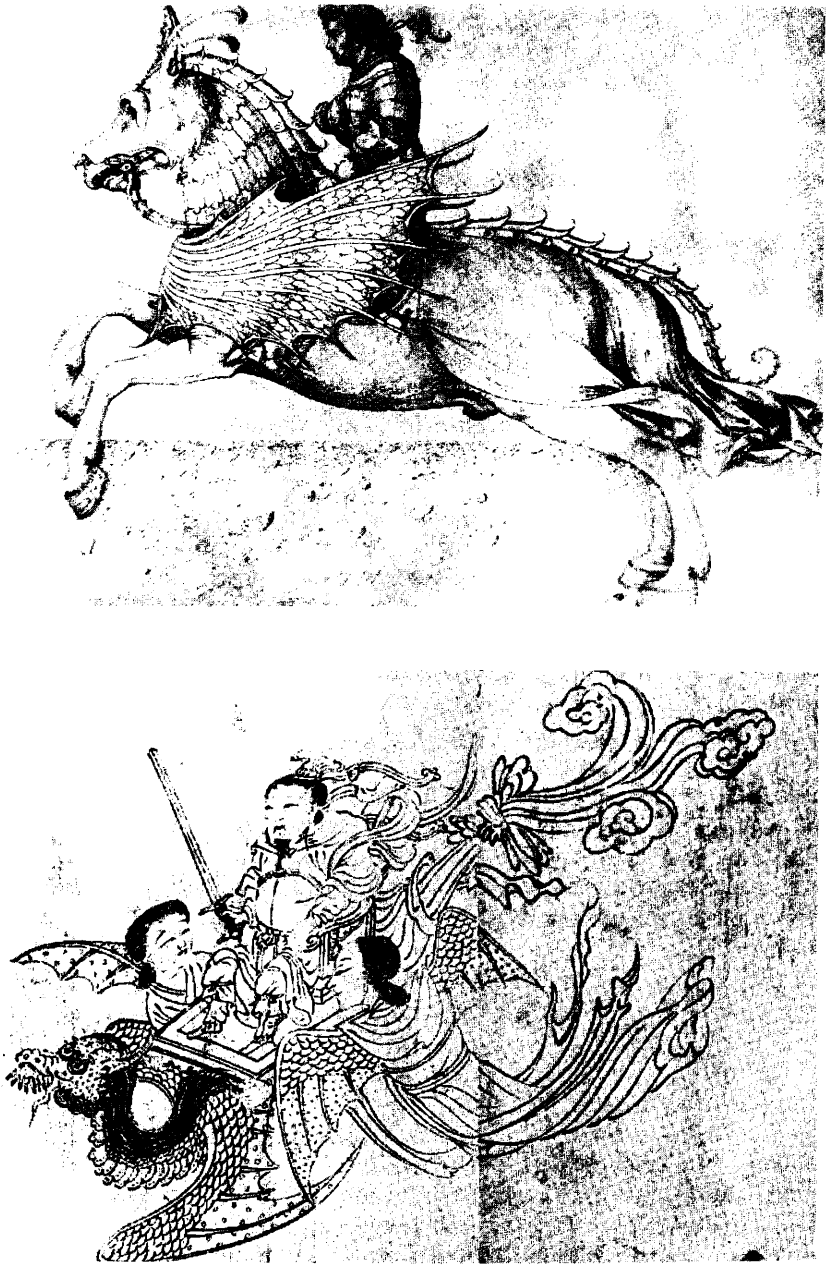
La cresta, che si sarebbe creduta propria dei sauri, viene trapiantata anche su altri animali: rettili a testa umana, bipedi e quadrupedi.[28] Essa orna la spina dorsale, le braccia, le gambe dei

diavoli (fig. 132).[29] La vediamo snodarsi lungo semplici ornamenti. Le lame appuntite che escono dalla vegetazione dei margini spesso somigliano meno a spine vegetali che a una corazza dorsale. Gli steli si animano come draghi. L'Enlart segnala un'evoluzione analoga nei pastorali vescovili, la cui voluta, che aveva rappresentato il mostro abbattuto da san Michele, ne conserva la cresta sull'estradosso anche quando l'animale non vi figura più,[30] e perfino le ali di pipistrello sono talora innestate sui rami puramente ornamentali e battono sulle volute come su corpi viventi.[31] Anche gli uomini, infine, si vestono di questi attributi dei diavoli (fig. 110).

Nel Trecento e nel Quattrocento, le armature dei cavalieri si coprono di escrescenze dentellate. Gli *spallacci* diventano piastre nervate che difendono il dorso, le *gomitiere* si mutano in pinne oppure in veri e propri alettoni.[32] Talvolta la *borgognotta* è trasformata in testa grottesca con ali di pipistrello a mo' di orecchie.[33] Altre creste nascono sul *frontale* dei cavalli.[34] In un disegno di Gentile Bellini,[35] la cavalcatura è completamente vestita: porta una maschera dagli occhi sporgenti, le fauci tagliate, il muso che termina in una voluta; il collo è ricoperto di scaglie; la cresta si prolunga fino alla coda; sul petto si saldano due ali membranose: il soldato cavalca un mostro dell'inferno con tutto il suo sinistro apparato (fig. 111). Leonardo da Vinci, quando progetterà una macchina volante, le darà una volta di più ali di chirottero, precisandone anche il motivo:[36] il pipistrello deve essere il modello della macchina volante, perché « ... se tu imitassi l'ale delli uccelli pennuti, esse son di più potente osse e nervature, per essere esse traforate; cioè che le lor penne sono disunite e passate dall'aria; ma il pipistrello è aiutato dal panniculo che lega il tutto, e non è traforato ». In lui però agiva anche il ricordo della visione degli uomini alati propria dell'iconografia religiosa e fantastica, e in qualche suo disegno le figure appaiono come spiriti ribelli, usciti direttamente dal Medioevo.

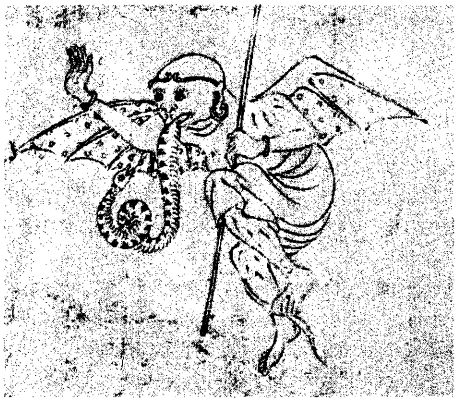
II

Da dove giungono questi nuovi attributi del diavolo? L'Islam li ha utilizzati, ma nello stesso tempo e in modo meno completo dell'Occidente. Il drago combattuto da Šamuraš, in un esemplare persiano delle favole d'animali di Ibn Buhtyašū, datato 1291,[37] una delle prime illustrazioni conosciute del regno mongolo, non differisce affatto dal mostro abbattuto da un san Giorgio o da un san Michele gotici. Lo stesso può dirsi del drago che aggredisce il



111-112. DRAGHI ALATI: A. Gentile Bellini, disegno di un cavaliere, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins. B. Disegno cinese da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

A



B

113-114. PIPISTRELLI UMANIZZATI: A. Bronzo Chou, V-III sec. a.C. B. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

figlio di Feridun in un *Shāh-nāmè* dell'inizio del Trecento.[38] Poiché appartengono a un'epoca in cui il sistema è già universalmente accettato, queste figure non sono sufficienti per stabilirne le origini, ma indicano nondimeno una direzione e aiutano a comprenderne il carattere: l'Estremo Oriente, terra di draghi, vi si rispecchia in ogni particolare.[39]

Il grande drago cinese Lung Wang, generatore della pioggia e della vita, è solo un serpente a due o a quattro zampe, ricoperto di scaglie. Dalle sue spalle emanano, spesso, fiamme. Ma nel Celeste Impero i draghi hanno proprietà e aspetti diversi. A partire dagli inizi dell'epoca Han sono forniti di una cresta dorsale a spine o anche a denti seghettati[40] e sono spesso alati. Quest'ultima specie viene chiamata Yin-Lung.[41] In un disegno ripreso dalla pittura di Wu Tao-tzu (VIII secolo),[42] artista che ha ricoperto intere pareti di figurazioni del Cielo e dell'Inferno, le ali sono mem-

branose e una di esse è stata strappata in un combattimento. Una giada Sung[43] e le riproduzioni da Li Lung-mien[44] mostrano draghi simili a questi (fig. 112).

Anche gli uomini con le ali di pipistrello sono nati in queste regioni. Studiando gli ornamenti in bronzo del periodo Chou (XI-III a.C.), Leroi-Gourhan[45] ha individuato un gruppo di pipistrelli, diffuso soprattutto nel secondo registro: vi si nota sia il chirottero schematizzato ma perfettamente riconoscibile, sia combinato a elementi umani. Assistiamo alla metamorfosi del chirottero in uomo e dell'uomo in chirottero: siamo di fronte alla nascita di un'intera dinastia di dèi e di demoni volanti (figg. 113-114).

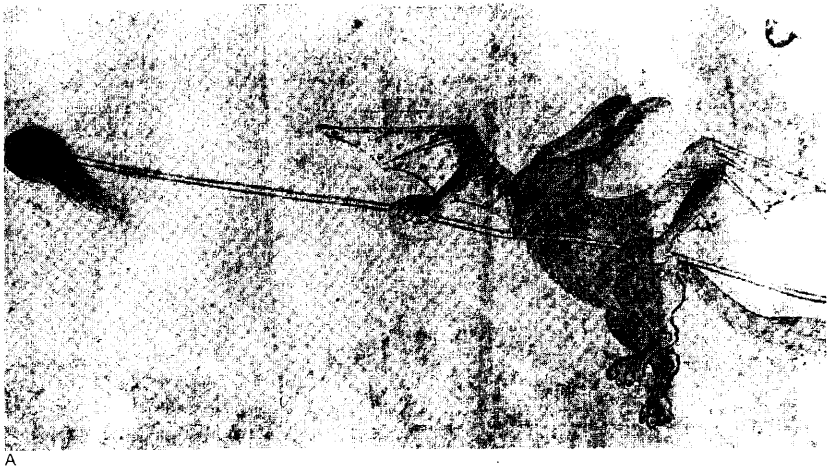
In una pittura attribuita all'epoca T'ang (618-907), riferita a Tun-huang da parte di Aurel Stein,[46] uno di questi geni accompagna Vaišravanā, capo dei Lokapala e re guardiano del Nord, che sta per attraversare il mare. Ha un corpo umano, una testa appuntita di uccello, ali tese di una membrana simile a seta che scivolano nel cielo velato dal fumo come il riflesso di un'ombra. In un dipinto di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei (ca. 1163-1180), questi demoni dalla testa umana cornuta trasportano le ossa di Buddha verso le principali parti del mondo (fig. 115).[47] In una pittura giapponese che si pensa sia della seconda metà del XII secolo,[48] gli uomini alati sono abbattuti con le frecce, come uccelli. Appaiono in un'immagine antropomorfa di Garuda[49] e in una raffigurazione dell'Amarezza,[50] ma è in un rotolo del Museo Guimet di Parigi[51] che se ne conserva la collezione più completa. Il 'makemono' riporta molte annotazioni, di cui una firmata Yü-Chi, un erudito della fine del Duecento, un'altra di Chao Mêng-fu, il più celebre pittore Yüan, che l'attribuisce a Li Lung-mien e lo data al 1081. Questa non è che una copia dell'opera assai conosciuta in Cina, ma la sua esattezza è confermata da una replica conservata in Inghilterra.[52] Il soggetto di questi disegni è la storia di Kueitzu-Mu, la moglie del signore dell'Inferno; essa aveva diecimila figli, ma si nutriva di quelli degli altri, dopo averli uccisi, fino al momento in cui il più giovane dei suoi figli, il preferito Pinchia-lo, fu imprigionato all'interno di un vaso di vetro e liberato dal Buddha in cambio della promessa di rinunciare a questi festini. La scena rappresenta l'orchessa che convoca le sue schiere per venire in soccorso del figlio. Sfila l'Inferno intero: fra le creature fantastiche con ali di chirottero munite spesso di scaglie, vi è una donna con artigli d'uccello, un personaggio con la testa di iena, un vampiro con coda di volpe e orecchie di lepre, infine cinque uomini con testa ornitomorfa che si slanciano nell'aria, brandendo lance o tirando d'arco (fig. 116). Maspero li ha identificati come Tuoni.[53] Le divinità dovrebbero essere state già co-

A

B

115. DEMONI CON ALI DI CHIROTTERO: A. Demone che porta le ossa di Buddha, di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1163-1180, Boston, Museum of Fine Arts. B. Demone combattuto dall'arcangelo, *Grandes Heures* di Rohan, ca. 1430-1440

116. DEMONI-TUONO: Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet



A

B

117-118. DEMONI CON ORECCHIE DI LEPRE: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Giotto, *San Francesco caccia i demoni*, 1296-1304, Assisi, affresco della Basilica superiore. Foto Anderson-Giraudon

A B

119. DEMONI CINESI E GOTICI: A. Dipinto di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1163-1180, Boston, Museum of Fine Arts. B. 'Maître aux Boqueteaux', 1378

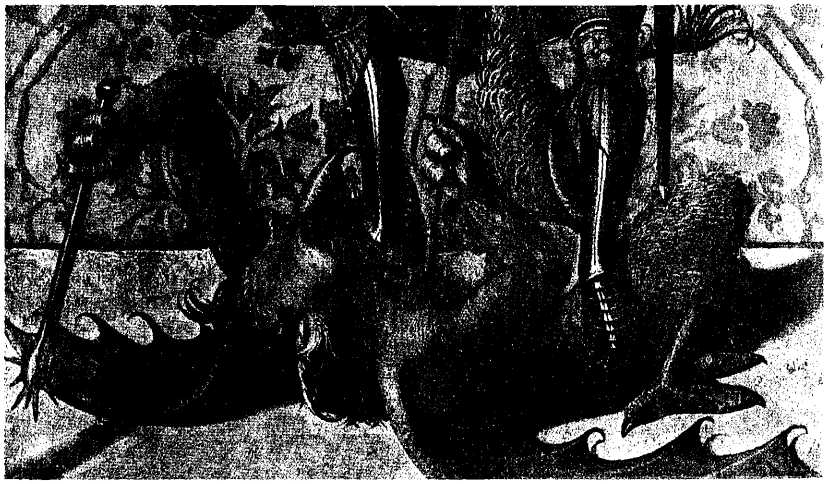
nosciute nell'epoca Shang[54] e praticamente non cambiano fino al taoismo moderno. Il loro principe, Lei-Kung, è abitualmente raffigurato con un torso umano, una testa di scimmia dal becco di uccello da preda, piedi ad artiglio, ali di pipistrello. Sono anche divinità punitrici, armate per colpire i colpevoli di un grave crimine che la legge umana non può raggiungere. L'arte popolare li conserverà sotto questo aspetto.[55]

Tutte le figure che rinnoveranno l'Inferno nel Medioevo sono riunite in questi repertori e, fra di esse, alcune presentano somiglianze sorprendenti: così il quadrupede con le orecchie di lepre che fa parte del corteo di Kuei-tzu-Mu riappare insieme con i diavoli degli affreschi di Assisi (figg. 117-118) e i demoni di Chou Chi-ch'ang trovano repliche fedeli nell'iconografia gotica, fra gli altri nel 'Maître aux Boqueteaux' (1378)[56] (fig. 119). Il demone abbattuto da san Michele, in una tavola del 'Maître de Saint Sébastien' (XV secolo),[57] riproduce esattamente l'anatomia del Diotuono (figg. 120-121).

Abbiamo altri esempi di estrema singolarità, che si ritrovano qua e là e servono a completare gli accostamenti: demoni con seni di donna, demoni-alberi, demoni con la proboscide, demoni con grandi orecchie e un unico corno.

I demoni con seni di donna sono frequentissimi nel Medioevo. Li incontriamo soprattutto nel corso del Quattrocento, e in particolare nell'incisione.[58] Il *Calendrier des Bergers* (1491) ne mostra una serie con la testa cornuta, con testa d'animale e anche con il

A



B

120-121. DEMONI CON BECCO D'UCCELLO: A. Dei-tuono, da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Josse Lieferinxe, detto il Maître de Saint Sébastien, *Diavolo abbattuto da san Michele*, particolare, Avignone, Musée du Petit-Palais

posteriore intero di un quadrupede. Il costume del Diavolo, nei misteri, implicava spesso un petto flaccido.[59] Bell, Satan, Lucifero sono rappresentati così nei disegni del drammaturgo zurighese Jacques Ruof (1539). Parecchi demoni minori di Kuei-tzu-Mu hanno anch'essi busti magri con pelle raggrinzita e seni cadenti. Petti di donna compaiono anche sui geni ricoperti di corteccia e di rami che vediamo avanzare in gruppo, quasi fosse una foresta che si muove.

I demoni arborescenti furono ripresi da Hieronymus Bosch. Nella *Tentazione* di Lisbona, due di essi, con il capo ricoperto da un albero secco, si mescolano alla folla dei mostri.[60] Non sono affatto i discendenti delle ninfe antiche mutate in piante e fissate al suolo da radici profonde: appartengono a un'orda di diavoli in movimento, come nella 'processione' di Li Lung-mien. E proprio al centro dell'Inferno si erge un individuo fatto di tronchi nodosi, come si vede sullo sportello destro del *Giardino delle delizie*. Sulla tavola del Prado, la sua carcassa è quasi spoglia, ma un disegno dell'Albertina lo mostra ispido come nel pittore Sung (fig. 122). Appesa a un bastone sventola una bandiera con la mezza luna 'turca', emblema dell'eresia e dell'Oriente. Senza dubbio, questi 'alberi cavi' sono anche simboli alchemici,[61] ma la loro trasformazione in creature umane deriva da una demonologia esotica.

Nella pala d'Isenheim, di Grünewald (1516), i demoni appartengono quasi tutti al regno silvestre. Il loro vello è frastagliato come fosse fatto di foglie morte e sulla loro testa cresce una dura vegetazione, la stessa che troviamo su un mostro del pavimento rinvenuto tra le rovine di Qara-qogo, nell'Asia centrale (VIII-IX secolo).[62] Del resto, essi si muovono in un paesaggio lunare di rocce aguzze e di montagne scoscese, con alberi ricoperti di musco, dove ogni elemento rievoca l'Estremo Oriente. Osserviamo anche che un angelo dello stesso gruppo – senz'altro il protettore dell'Asia e delle sue popolazioni – ha la faccia appiattita, gli zigomi sporgenti, il naso camuso, le orecchie strette e lunghe e la protuberanza del cranio, l''*oushnisha*' di un Buddha.[63]

Le escrescenze attorno alle guance si ritrovano in un demone del Maestro L. Cz.,[64] come pure nelle *Tentazioni* di Schongauer e di Cranach, in cui appare anche una creatura con braccia umane e proboscide, con la fronte sfuggente e la bocca a larga fessura.[65] Lo stesso profilo compare nella folla dei diavoli cinesi (fig. 123). Un genio con testa d'elefante, Gaṇeśa figlio di Śiva e di Pārvatī, era, d'altro canto, tra le figure più popolari dell'India brahmanica.

È però la testa dalle larghe orecchie che offre le somiglianze più sorprendenti. Fra le statuette d'argilla, guardiane delle tom-

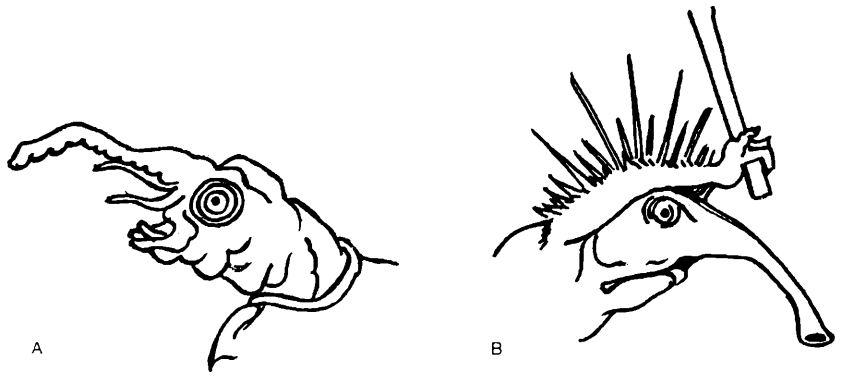
A

B

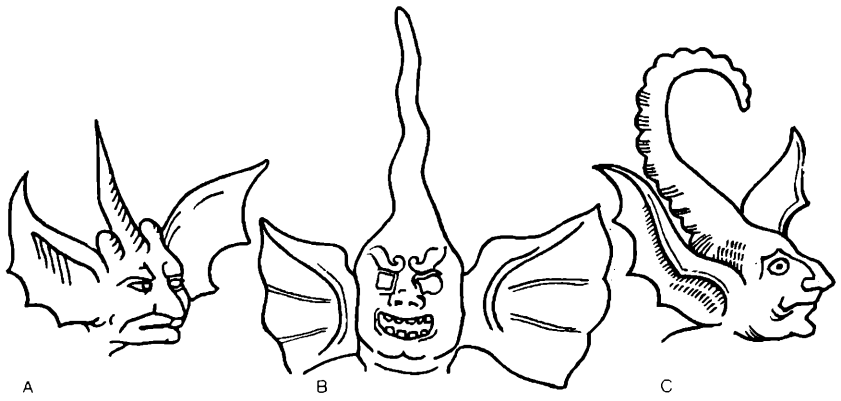
C

D

122. DEMONI ARBORESCENTI: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Disegno di Hieronymus Bosch, o copia da Bosch, Vienna, Albertina. C. Qara-qogo, frammento di un pavimento. D. Matthias Grünewald, *Pala d'Isenheim*, dettaglio, Colmar, Musée d'Unterlinden



123. DEMONI A TROMBA: A. Da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Da Schongauer, prima del 1473



124. DEMONI CON LUNGHE ORECCHIE E UNICO CORNO: A. *Calendrier des Bergers*, 1491. B. Statuetta T'ang. C. *Ars Moriendi*, ca. 1455

be T'ang, vi è spesso un mostro accosciato dal viso demoniaco sormontato da un corno.[66] Le sue orecchie smisurate sono come ali o come conchiglie dove vengono trattenuti i rumori del mondo. Per il Laufer questa creatura rappresenta Yama, allo stadio della sua metamorfosi da animale in uomo.

In Occidente, queste orecchie gigantesche si moltiplicano sia nella scultura[67] sia nell'incisione. Quelle dei demoni che si aggirano attorno al moribondo nell'*Ars Moriendi* (ca. 1455),[68] hanno i bordi dentellati e sostenuti da nervature. Un'analogia di procedimento, comune ai differenti sistemi teratomorfi che ipertrofizzano certe parti del corpo, avrebbe potuto spiegare, fino a un certo punto, la rassomiglianza. Ma dei mostri T'ang le figure gotiche non posseggono soltanto le orecchie: spesso hanno anche il corno (fig. 124). Nei suoi ultimi istanti l'uomo del Medioevo è tormentato dagli dèi della Morte e dell'Inferno cinesi.

Questa assoluta identità di forme e la varietà delle concordanze ci autorizzano a fare anche per i demoni cinocefali accostamenti a prima vista meno evidenti. Dopo l'opera di Ctesias sull'India, gli uomini con testa di cane sono in genere situati in Oriente.[69] All'inizio del Medioevo venivano talvolta rintracciati anche in altre regioni,[70] ma, a partire dal Duecento, quasi tutti gli eruditi,[71] riprendendo dapprima la tradizione indiana classica[72] e poi le leggende tartare e cinesi, sono d'accordo nel collocarli all'Est. Un 'Reame dei Cani' è menzionato in una *Storia* dei Chou e gli *Annali delle Cinque Dinastie* (907-960)[73] danno una descrizione completa di questo paese di Kou, i cui abitanti cinocefali parlano abbaiando. I miti dei popoli canidi sono molto numerosi in queste zone; i cani sarebbero gli antenati dei Kirghisi, dei Giavanesi e degli Aino. I Mongoli si considerano figli dei lupi, 'Burté-Chiné'.[74]

A queste favole dell'Asia Centrale, e non a Ctesias, si riallacciano ora i *canophalez*, descritti dagli esploratori e dagli studiosi. Giovanni dal Pian dei Carpini li fa vivere oltre la Tartaria, Marco Polo nelle Isole Andamane, Odorico di Pordenone e Jean de Mandeville nell'isola di Nychoneran o di Nicumera (Nicobar). Generalmente sono raffigurati con una statuetta di bue, d'oro o d'argento, sulla loro testa canina.[75] L'animale è sistemato « sul capo, davanti alla fronte, a indicare che è il loro dio ». E noi possiamo rintracciare il medesimo copricapo, in forma di quadrupede, su un demone di Kuei-tzu-Mu e sulle personificazioni delle stelle nel *Tripitaka*,[76] l'enciclopedia buddhista. Le figurazioni astronomiche occidentali riprendono questa acconciatura per l'uomo, il microcosmo[77] e il pianeta Marte,[78] il cui capo è governato dall'Ariete dello Zodiaco (fig. 125).

Anche l'Estremo Oriente aveva dei demoni-cane, provenienti, secondo la leggenda, dalla montagna Lin-Lu, i quali giungono in Europa assieme alle razze cinocefale. In Li Lung-mien, ne esistono di vari aspetti: con un corpo umano normale, con artigli d'uccello, con zampe di quadrupede. In un dipinto del Duecento,[79] il Dio-tuono, Lei-Kung, appartiene a questa specie, che in Occidente si incontra in una illustrazione di Joinville (metà del Trecento)[80] e negli arazzi di Angers (ca. 1378) (fig. 107). Innumerevoli sono questi demoni nei *Miracles de Notre-Dame* di Gautier de Coincy (posteriore al 1456),[81] nell'*Ars Moriendi* (ca. 1455) e nell'Inferno del *Calendrier des Bergers* (1491), in cui abbiamo già notato diavoli del Catai con seni di donna, diavoli con grandi orecchie, diavoli con un unico corno. Amano il fetore, tirano fuori la lingua e fiutano dappertutto la sporcizia e il peccato.

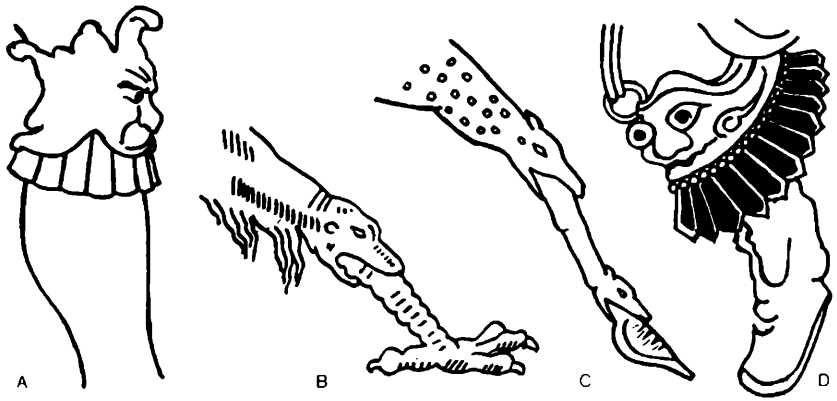
Non si tratta di infiltrazioni sporadiche, ma di una vera invasione. Anche geni con volti sul petto e sul ventre, in un primo

125. TESTE ORNATE DI ANIMALI: A. Cinocefalo di Jean de Mandeville, 1481. B. Pianeta Marte, dalla *Cosmografia* di John Foxton, 1408. C. Uomo zodiacale, *Très Riches Heures* del duca di Berry, 1410-1416. D. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. E e F. Personificazioni delle stelle nel *Tripitaka*

tempo associati soprattutto al mondo greco-romano, arrivano in Occidente insieme con queste orde. Il fenomeno è dello stesso tipo: alla tradizione antica si sovrappongono, a un dato momento, le leggende orientali. Popoli simili agli *akephaloi* di Erodoto e ai Blemmi di Plinio e di Pomponio Mela sono citati anche nei trattati cinesi,[82] e a essi fanno riferimento Marco Polo e Jean de Mandeville quando descrivono questi mostri, situati dall'uno in Siberia, dall'altro nelle isole dell'Oceano Indiano. Gli stessi prodigi figurano tra i diavoli. Un guerriero stetocefalo combatte con Māra, in un rilievo di Amarāvatī del II secolo.[83] È presente nella stessa scena su uno stendardo di Tun-huang (intorno al X secolo).[84] Infine, il signore dell'Inferno, lo Yama T'ang, riveste una pesante armatura con una testa sul ventre.[85] Mentre in Occidente questi esseri fantastici subiscono una lunga eclisse e rinascono demonizzati solo verso la fine del XII secolo, il ramo asiatico cresce senza interruzioni, satanico fin dalle prime generazioni.

Le armature non hanno solo facce addominali ma anche maschere ai ginocchi, ai gomiti e alle spalle. Tutte le articolazioni sono difese da feroci mascelle: le membra dei guerrieri sembrano vomitate da veri draghi. Queste corazze sono indossate dagli Yama, dai Lokapala dell'VIII-IX secolo, da un demone di Kuei-tzu-Mu,[86] né sono poi cambiate nell'apparato delle divinità delle porte moderne.[87]

Senza dubbio, anche l'antichità greco-romana ha utilizzato que-



126. GINOCCHIA A FORMA DI TESTE: A. Costume delle rappresentazioni natalizie di Norimberga, di J. Ruof, 1539. B. *Calendrier des Bergers*, 1491. C. Animale indù. D. Demone da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet

sti elementi: il *gorgoneion* profilattico proteggeva le ginocchia delle figure greche del VI-V secolo a.C. e il dio Bès aveva teste di leone negli stessi punti del corpo,[88] e non è escluso che l'arte greco-buddhista ne abbia subìto l'influsso; fu però in Cina e in Asia Centrale che l'intero sistema si sviluppò completamente in quest'epoca, integrandosi a tutto un mondo guerriero e demoniaco, ed è come elemento asiatico che esso si diffonde in Occidente dopo il Duecento.

Ai demoni gastrocefali, derivati da un ceppo ellenistico, si aggiungono i loro fratelli gialli, riconoscibili dalle teste moltiplicate sulle giunture.[89] Come in Estremo Oriente, le loro membra sono addentate, sputate, articolate da terribili maschere. Talora queste teste sono adattate a ginocchiere e spallacci T'ang: quelle di un diavolo di Stephan Lochner (*Giudizio finale* di Colonia),[90] gli creano una vera corazza di pelle. Nei costumi di Norimberga, si riconoscono fin nei particolari le frange che, in Ci-

na, spesso ornano questi musi.[91] A volte le teste si innestano direttamente alle cosce, come se queste fossero il collo;[92] le membra inferiori dei diavoli si trasformano così in lupi, che serrano fra i denti zampe d'uccello (fig. 126). Il sistema riprende con precisione le combinazioni indù di animali, che sono state interpretate come un'immagine della metempsicosi.[93] L'identità è, una volta di più, innegabile: resta solo da vedere come e per quale via queste forme abbiano potuto raggiungere l'Occidente.

III

La questione degli apporti estremo-orientali, sollevata da Berenson,[94] è stata indagata soprattutto per l'Italia.[95] Riguardo a ciò che interessa il Medioevo occidentale in generale, dopo alcuni tentativi di accostamenti,[96] è a Sterling[97] che si deve la più solida dimostrazione delle analogie per il Quattrocento e il Cinquecento, a proposito del paesaggio fantastico. Il continuo moltiplicarsi di questi rapporti nei campi più diversi non fa che confermare i risultati delle sue ricerche. Ci sia concesso, qui, di ripercorrere in brevi cenni il quadro storico nel quale questa azione ha potuto svilupparsi.[98]

Sappiamo bene che cosa fu la formidabile epopea di Gengiskhan. Capo dei Mongoli, egli invade la Cina, e poi si volge verso l'Occidente, aggredisce l'Impero dei Selgiuchidi, devasta l'Iran. I suoi successori proseguono questa marcia fino alle frontiere germaniche: nel 1237, vengono occupati il Caucaso e il bacino meridionale del Volga; le loro orde imperversano sulla Russia, mettono a sacco Rostov, Vladimir, Jaroslavl (1238), Kiev (1240), penetrano in Polonia. Cracovia è conquistata e, il 9 aprile 1241, le forze riunite di Polacchi, Cechi e Teutoni sono sbaragliate a Wahlstadt, vicino a Leignitz. Nello stesso tempo, tre armate penetrano in Ungheria, incendiano Pest, si spingono verso Vienna. L'Europa trema davanti a queste imprese: san Luigi è inquieto, Federico II lancia un grido d'allarme. Nel 1245, il concilio ecumenico di Lione, informato sui Tartari dal vescovo Pietro di Russia, escogita diversi metodi di lotta; incitare i regnanti europei all'unione, creare un fondo di guerra, inviare missionari in quelle regioni. Il ricordo di questo allarme durerà a lungo nelle coscienze.

Ma la marcia verso l'Occidente è arrestata, e sono soprattutto i Musulmani e l'Impero Sung che adesso cominciano a preoccupare i khan tartari. Hülëgü conquista Baghdad (1258), minaccia l'Egitto, subisce numerose sconfitte in Siria, ma riesce a soggio-

gare la Persia. La dinastia degli Huleguidi o Ilkhān, che domina l'Iran, l'Irak e il Turkestan, resterà al potere fino al 1336. I Sung sono progressivamente sottomessi da Qubilai che fonda nel 1279 la dinastia degli Yüan con Pechino (Khanbaliq) come capitale. Gran-Khan e Figlio del Cielo, signore della Mongolia e della Cina, è il più potente monarca della sua epoca. La sua dinastia durerà fino al 1368. Dal Mar Giallo fino alle frontiere dell'Europa, l'Asia è unificata dai Mongoli. Così, di fronte all'universo dell'Islam si leva una nuova forza che sbarra la sua espansione ed eclissa il suo splendore. Ormai l'Estremo Oriente si trova alle porte dell'Occidente.

E l'Occidente osserva gli avvenimenti con la massima attenzione. Il terrore si attenua; ci si chiede come questo avvicinamento potrebbe tornare utile agli interessi europei. Si stabiliscono rapporti fra i due mondi: con un inaspettato voltafaccia le comunità cristiane orientali che avevano maggiormente sofferto questo trauma si sforzano, per prime, di rinsaldare i legami. Dopo la tirannia dei Musulmani, il giogo dei Tartari sembra mite ai popoli del Caucaso. Grazie alla potente intercessione di un nestoriano, Simeone (1241), e di Aitone I, re dell'Armenia cilicica, a Sis (1254-1255), i Cristiani sono trattati con favore dai Gran-Khan: « Questi Thathari non solo non erano nemici della Croce e delle chiese, ma le veneravano molto e offrivano dei regali, perché non erano animati da sentimenti ostili » scrive nel Duecento Kiracos, uno storico armeno.[99] Gli Armeni e i Georgiani combattono ora nei loro eserciti: Ghāzān avanza fino ai confini dell'Egitto (1300). Ma anche i Mongoli cercano di procurarsi un appoggio cristiano più consistente e inviano ambasciatori presso i sovrani europei, per negoziare un aiuto contro i Mamelucchi. Fanno sondaggi presso san Luigi, al tempo del suo soggiorno a Cipro (1248), e presso Giacomo I a Valencia. Argūn incarica di una missione analoga il nestoriano Rabban Šauma che, nel 1287-1288, è ricevuto da Edoardo I, Filippo il Bello e dal papa Niccolò IV. Il genovese Buscarel, nel 1289, visita, con lettere dell'Ilkhān, le corti di Roma, Londra e Parigi.[100] Nel 1303, una missione di Ghāzān si reca a Roma presso Benedetto XI che studia il piano per liberare Gerusalemme con un aiuto da parte dei Tartari.[101] Due anni dopo, un ambasciatore di Öljeitü chiama a una nuova crociata Clemente V e i re di Francia e d'Inghilterra. Nel 1307, dettando a Poitiers il suo *Livre de la Fleur des histoires de la terre d'Orient*, Aitone, priore del convento dei Premostratensi di quella città e nipote del re di Cilicia, l'artefice della prima intesa con i khan, perora questa alleanza: è il momento in cui « con l'aiuto dei Tartari, la Terra Santa potrebbe essere ricuperata e il regno d'Egitto conquistato facilmente senza pericoli ».[102]

Un periodo di contatti subentra alla paura: l'Europa comincia a scoprire un universo che, fino allora, era conosciuto solo attraverso le favole. I primi pionieri sono inviati da Innocenzo IV: Giovanni dal Pian dei Carpini (1245), Nicolas Ascelin (1246), Simeone di San Quintino, André de Longjumeau, Guy e Jean de Carcassonne (1247), un altro è inviato da san Luigi: Rubrouck (1253).[103] Proprio quest'ultimo trova, nell'*ordo* di Mongka, insieme a molti altri europei, una lorenese di nome Pâquette e un orefice parigino, Guillaume Boucher.

Questo viavai si infittisce durante la seconda metà del Duecento. Ricoldo da Monte Croce (morto nel 1309)[104] visita le orde tartare passando per l'Armenia e la Turchia. Niccolò e Maffeo Polo, seguendo un'ambasciata di Hülëgü, compiono un viaggio in Cina dal 1265 al 1266. Insieme col giovane Marco ripartono nel 1271. Nell'anno 1276 si sparge la notizia che Qubilai si è convertito al cristianesimo e Niccolò III (1277-1280) gli fa portare lettere da alcuni missionari. Giovanni da Montecorvino parte nel 1289. Prima di giungere a Khanbaliq, dove è raggiunto da Arnoldo da Colonia, passa nel 1291 tre mesi in India, in compagnia di un mercante italiano, Petrus di Lucalongo.

Il Trecento è, in Estremo Oriente, un secolo francescano.[105] Montecorvino fa costruire diverse chiese (nel 1299, 1305, 1318) e incarica della loro decorazione alcuni pittori cinesi,[106] nel 1307 viene nominato arcivescovo di Pechino. Tre vescovi arrivano nel 1313 e lo consacrano con gran pompa (Andrea da Perugia, Gérard e Peregrino). Altri Frati Minori li seguono.[107] Viene istituito un vescovato a Zayton (Ch'üan-Chou), nel Fu-Chien, affidato dapprima a Gérard poi a Peregrino e ad Andrea da Perugia. In Asia Centrale, una missione francescana si stabilisce nel territorio d'Ili, con Riccardo di Borgogna nominato vescovo di Ilibaliq. Alla morte di Montecorvino, nel 1333, la sua sede di Khanbaliq viene assegnata a Nicolas, già maestro di teologia all'Università di Parigi, e in seguito a un altro parigino, Guillaume de Prato, che, designato da Urbano V, la occupa nel 1370.

Così si moltiplicano, nel corso del Duecento e del Trecento, i rapporti con l'Estremo Oriente: non si tratta di qualche viaggiatore che riesce a giungervi per un miracolo del destino, ma di una esplorazione sistematica di quasi tutta l'Asia Orientale. È un'avventura bella ed eccitante, e l'Occidente la segue con passione.

Al suo ritorno, Giovanni dal Pian dei Carpini scrive le sue memorie. Rubrouck fa al proprio re un rapporto sul suo viaggio. Più tardi appaiono le relazioni di Marco Polo (1298),[108] di Ricoldo da Monte Croce (ca. 1300), di Odorico di Pordenone (1330),[109] di Jean de Mandeville (ca. 1360).[110] La *Tartarica* si allunga come un romanzo d'appendice:[111] tutti la leggono. I primi racconti sono ri-

presi nello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (libro XXXII). Matthieu Paris, Guillaume de Nangis, Joinville se ne servono nelle loro cronache. Si fanno raccolte complete: Jean le Long di Ypres (morto nel 1383) traduce Odorico, Marco Polo, Ricoldo, una relazione di viaggio dell'arcivescovo di Sultanyeh, riduce nel suo francese d'Artois la *Fleur d'Orient* e i *Voyages* di Jean de Mandeville, facendone un *Livre des Merveilles*. Una copia di quest'opera ornata di numerose miniature, che vengono attribuite a Jacques Coene, fu offerta nel 1413 da Giovanni Senza Paura, duca di Borgogna, a suo zio, il duca di Berry.[112] Non potremo mai esagerare abbastanza l'influsso esercitato da questa letteratura sulla fantasia del tempo. Sono queste letture che spronano Cristoforo Colombo a lanciarsi alla ricerca di una via più breve e più facile verso l'India e il Catai, vagheggiata da armatori e mercanti: ben trecentosessantasei annotazioni di suo pugno sono state trovate in una copia dell'opera di Marco Polo pubblicata ad Anversa.[113]

Le prospettive geografiche e, con esse, la scala e il valore delle cose sono bruscamente cambiate. Un Oriente più aspro, più selvaggio, e nello stesso tempo più raffinato di quello che fino allora aveva ossessionato il Medioevo, si rivela in questi racconti in cui la realtà è confusa con la favola.

Fra le diverse informazioni sulle credenze popolari, gli usi e le imprese dei Mongoli, vengono indicati i principali itinerari per raggiungere il Celeste Impero: attraverso il khanato della Russia Meridionale, l'Asia Centrale (Rubrouck, primo viaggio dei Polo); attraverso il khanato mongolo di Persia, l'Alta Asia (secondo viaggio dei Polo); attraverso l'Impero di Trebisonda, l'Armenia, Tabriz, il Golfo Persico e l'India (Odorico). Una vera e propria carta economica della Cina è tracciata da Marco Polo: a Khanbaliq, il centro delle seterie per il Catai, la Cina del Nord; a Sindufu (Ch'êng-tu, nel Ssu-ch'uan), per il commercio con l'Asia Centrale. I drappi d'oro sono tessuti a Sugiu (Su-chou, nel Chiang-su). Il gran porto per l'India è Zayton (Ch'üan-Chou). « Per una nave di pepe che salpa dalle Indie verso Alessandria, ne arrivano più di cento a Zayton ». Il mercato delle perle, dello zucchero, delle spezie e delle pietre preziose si tiene a Sugiu. Quinsai (Hang-chou), la Venezia del Mar Giallo, « la città tutta sull'acqua e circondata dall'acqua », è un importante centro industriale in cui « i ricchi mercanti conducevano un'esistenza così sfarzosa ed elegante che si sarebbero detti dei re ». Il *Livre des Merveilles* è anche una guida per il commercio. Si scoprono nuovi mercati proprio in un momento di crisi, quando l'Europa ha bisogno di supplire alle basi siriache, vacillanti sotto la minaccia dell'Egitto. Il traffico si organizzerà in poco tempo.[114]

L'Impero mongolo, la Cina, forniscono all'Occidente spezie e schiavi, ma innanzitutto seta e stoffe. Rubrouck porta con sé del *nassite*, donato dallo stesso Gran-Khan Mongka, che il suo dragomanno rivende a Cipro. Marco Polo menziona il luogo dove si fabbrica, a sud-est del Qaraqorum, nei pressi della Grande Muraglia. Francesco Balducci Pegolotti, agente di casa Bardi, grande viaggiatore e diplomatico, che vediamo nei Paesi Bassi (1315), in Inghilterra (1317-1320), a Cipro (1325), riferisce nella sua *Pratica della Mercatura* (1342), dove egli indica le rotte da seguire, che i mercanti ricercavano questa stoffa, come pure il *camocato*, fino in Estremo Oriente. Il *canzo*, stoffa cinese, è usato in Francia fin dal Duecento;[115] questi materiali importati si trovano ora dappertutto. Se gli antichi tesori di Sens, di Colonia e di Aix-la-Chapelle non ne possiedono ancora, dopo il 1300 essi non mancano per esempio a Danzica, Perugia o Ratisbona.[116] Gli inventari di Carlo V[117] sono pieni di *camocati* e di *tartarici panni*, belle stoffe a righe o a figure di animali di cui non si conoscono esattamente le origini ma che indossavano anche i Cinesi. Venivano utilizzati per paramenti d'altari, mitre di vescovi, stendardi e abiti; stanze intere erano tappezzate di questi tessuti splendenti, simili alle « tentes d'ors, de camocas et de tartaires » dove si davano le « feste dell'imperatore della Cina fuor di città » (Jean de Mandeville). In Dante (*Inferno*, XVII, 13 sgg.), soltanto un mostro dell'Inferno può eclissare la loro lucentezza e il loro splendore:

> Due branche avea pilose infin l'ascelle;
> lo dosso e 'l petto ed ambedue le coste
> dipinti avea di nodi e di rotelle.
>
> Con più color, sommesse e sopraposte
> non fer mai drappi Tartari né Turchi,
> né fuor tai tele per Aragne imposte.

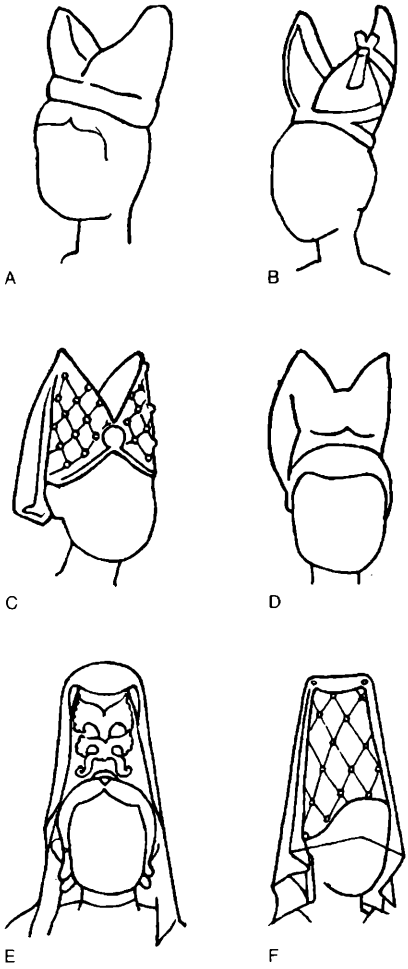
Il corpo di Benedetto XI (morto nel 1304)[118] fu ricoperto con un drappo cinese dell'epoca Yüan, ed era un « pezzo di stoffa di Salamandra che un certo re dei Tartari ha regalato al sovrano pontefice » quello che, secondo Marco Polo, avvolgeva a Roma la Sacra Sindone.[119] Niente sembra superare in prestigio questi tessuti; per von Falke,[120] dal 1300 fino al Cinquecento, lo stile della seteria occidentale è il risultato di una mescolanza di cinese e di gotico.

La ceramica segue la stessa sorte: il duca d'Angiò (1360) e la regina Giovanna d'Evreux (1372) possedevano nei loro tesori alcune « pourcelaines », e delle « pourcelaines de Sinant » furono inviate nel 1447 a Carlo VII dal « soudan de Babilone ».[121] Modelli cinesi si riconoscono in una bacinella d'argento riprodotta da un disegno francese (ca. 1400) e su un 'céladon' renano (ca.

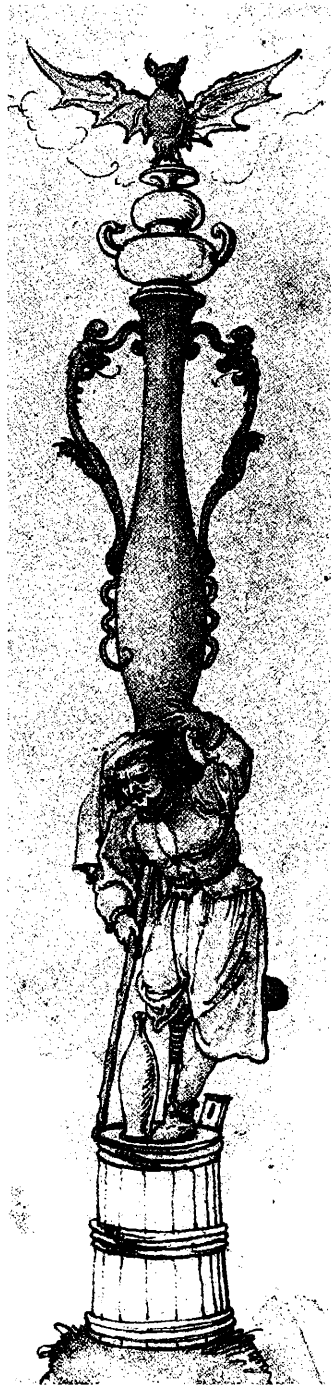
1435). Dürer, infine, ha disegnato un vaso di epoca Sung o Ming, con le anse formate da due draghi e sormontato da un pipistrello dalle ali spiegate [122] (fig. 128).

C'è forse da stupirsi se certe mode, nell'abbigliamento, sono giunte fino in Occidente? De Mély e Bratianu [123] accostano gli alti copricapi femminili, quadrati e, talvolta, cornuti, che fanno la loro prima comparsa dopo il 1360, alle incredibili sovrastrutture portate, conformemente alla moda *hu*, dalle figure Wei e T'ang.[124] La somiglianza è sorprendente (fig. 127). Queste « corna meravigliosamente alte e larghe » (Giovenale degli Orsini), definite diaboliche, provocarono l'indignazione del clero: dieci giorni d'indulgenza venivano promessi a coloro che avessero svergognato le donne così acconciate gridando loro « *heurte belin* ». Ma questi interventi non fecero altro che aumentarne il successo: il copricapo cornuto resta in uso alla corte di Isabella di Baviera, e lo si vede indossare alla duchessa di Lancaster fin nel 1525. Talora esso si leva su sirene alate [125] e anche su busti-reliquiari.[126] Il cappello a piramide, che gli succede nel Quattrocento, ha la stessa origine. Cornetti drappeggiati sormontano spesso la testa di statuette buddhiste.[127] Secondo un testo cinese, anche le donne portavano un corno alto più di otto piedi già nel VI secolo.[128] Su un *Bodhisattva* risalente all'epoca Chin (Cina Settentrionale, XII secolo),[129] questa piramide tronca, ornata sul retro da un lungo velo, è in tutto simile a quelle che più tardi faranno la loro comparsa in Europa. Senza dubbio, a queste mode si rifanno anche le meravigliose acconciature delle dame mongole, che, a detta di Ricoldo da Monte Croce, erano « le più belle e le più alte di qualsiasi altra dama al mondo ».[130] Rubrouck [131] e Giovanni dal Pian dei Carpini [132] descrivono con una tale accuratezza certi copricapi chiamati *bogtak*, fatti di vimini o di corteccia e ricoperti di tessuti preziosi, che sarebbe possibile ricostruirli senza modello. Anche le lunghe maniche tagliate e pendenti fino a terra, in gran voga dopo Carlo VI,[133] si ritrovano già sulle dame T'ang.

L'Europa ha dunque conosciuto tipi e costumi dell'Estremo Oriente, e la pittura li riproduce spesso con l'esattezza di un documento etnografico. La comparsa della razza gialla nell'iconografia occidentale è di per sé un fatto sintomatico: Soulier l'ha osservata nella pittura toscana,[134] ma il fenomeno è generale. Un cinese con la treccia figura nel *Parement de Narbonne* (1373-1378), tra gli uomini che s'affollano davanti al Crocifisso (fig. 129). È solo un caso che il disegno sia stato eseguito su seta bianca e in grisaglia, come fosse uno schizzo a inchiostro (*lavis*)?[135] Troviamo ancora alcuni figli del Celeste Impero presso il Calvario nel *Messale di Saint-Magloire*, terminato nel 1412,[136] e Mongoli dagli occhi a mandorla, zigomi sporgenti e baffi all'ingiù, assistono, con



127. COPRICAPI GOTICI E CINESI: A e D. Statuette T'ang. B. Miniatura di Alexandre Bening (morto nel 1519). C. Busto reliquiario, Norimberga, ca. 1400. E. *Bodhisattva*, XII secolo. F. Maestro E. S., fine del Quattrocento



128. VASO CINESE: Disegno di Dürer, 1515, Londra, British Museum. Foto J. Freeman

129. CINESE CON LA TRECCIA: Particolare del *Paramento di Narbonne*, 1373-1378, Parigi, Louvre. Foto Giraudon

A B

130. FIGURE ESTREMO-ORIENTALI NELLA MINIATURA OCCIDENTALE: A. Cinese in una decorazione sul margine di un manoscritto delle *Decadi* di Tito Livio, fine del Trecento-inizi del Quattrocento, Biblioteca di Ginevra, ms. fr. 77. B. Khan tartaro raffigurante la Gola, di un artista genovese della fine del Trecento, Londra, British Museum, Add. ms. 27695

un cappello a punta sul capo, all'*Inventio Crucis* del Louvre, attribuita a un allievo di Simon Marmion (ca. 1480).[137] Come era logico attendersi, anche nella decorazione miniata compaiono dei personaggi esotici: un cinese col suo ventaglio appare come per incanto in mezzo alla vegetazione rampicante di un manoscritto appartenuto a Jean de France, duca di Berry,[138] mentre in un *Libro d'Ore* in olandese (1468)[139] troviamo una figura dell'Asia Centrale, assisa sul calice d'un fiore; ma su questa composizione ritorneremo. In un trattato latino sui vizi, illustrato alla fine del Trecento da un genovese,[140] un khan tartaro personifica la Gola

(fig. 130). L'allegoria si spiega con i racconti dei viaggiatori che, tutti senza eccezione, mettono in rilievo disgustati la voracità dei Mongoli: è un popolo che si nutre di tutto, carne uccisa o morta, cavalli, cani, porcherie, rettili, anche carne umana, pidocchi, topi... Il khan era senza dubbio il più famelico di tutti: lo si vede seduto in mezzo a due donne che rosicchiano alcuni ossi; egli tiene tra le mani una coppa, mentre un'orchestra composta di viole, flauti, tamburi e trombe suona. L'immagine imita la miniatura persiana e illustra un testo di Marco Polo che descrive una festa di Qubilai: « E quando l'Imperatore leva la coppa per bere, tutti i suonatori e le trombe cominciano a far sentire una musica gradevole e tutti i cortigiani si mettono in ginocchio ».[141] La *Gula* antica dal doppio volto viene sostituita dal sovrano di Khanbaliq. Cinesi e Mongoli, riconoscibili dalle loro armi (scudi di polizia cinese, fatti di legno ricoperto di pelle e poi dipinto) e dai loro vestiti (berretto tartaro), sono raffigurati nell'*Alfabeto* del Maestro E. S. (1499),[142] dove compongono la P, la cui didascalia comprende le parole *Pelz, Pfeil, Polynesien* (fig. 131). Quando nel 1492 Colombo approdò alle coste d'America (Cuba), toccando prima numerose isole – Polinesia – pensò d'essere giunto presso il Gran-Khan; e sette anni più tardi, l'Asia Orientale appare ancora in primo piano in una raffigurazione del Nuovo Mondo. Lo scopritore stesso sostiene del resto fino alla sua morte (1506) di avere scoperto contrade ancora ignote delle Indie.

A proposito di questa presenza di figure orientali nell'incisione di un alfabeto, ricordiamo che proprio in Cina si sono cercate le origini della stampa, che in quel paese era nota molto tempo prima che in Europa.[143] Stampe xilografiche con immagini e testo, di cui alcune risalenti al IX secolo, e perfino alcuni legni, sono stati rinvenuti presso Tun-huang. Un libro pubblicato in Giappone in lettere sanscrite e cinesi risale al 770, e questi non sono certamente gli esempi più antichi. I caratteri mobili erano conosciuti fin dall'epoca Sung. Caratteri in stagno fuso sono descritti in un'opera del 1314, e la carta moneta, il Ch'ao o Pao Ch'ao, carta moneta preziosa (biglietti recanti il sigillo del khan con un bordo di draghi) era la sola ammessa nell'Impero Yüan, un espediente adottato già in epoca anteriore. Le descrizioni che ne fanno Rubrouck e Marco Polo sono le prime menzioni occidentali di un'arte della stampa, le cui tecniche poterono essere trasmesse in Occidente insieme con la carta, le carte da gioco,[144] le immagini popolari, i libri. Nella diffusione delle forme e dei motivi, questa industria in pieno sviluppo nel paese era destinata ad avere una parte considerevole.

131. ARMATURA MONGOLA: Alfabeto gotico del Maestro E. S., iniziale P, 1499

IV

Un universo lontano s'è dunque rivelato a poco a poco al Medioevo. Dopo i contatti sporadici e le prime infiltrazioni, le barriere sono bruscamente crollate; la fine dell'isolamento e l'avanzata dei suoi confini verso l'Ovest, fino alle propaggini dell'Europa, inaugurano un'epoca nuova di scambi tra l'Estremo Oriente e l'Occidente. Tutta l'Asia viene scoperta, ma è la Cina che sembra soprattutto attirare i viaggiatori. La corte degli Ilkhan è solo una tappa; gli splendori dell'India non bastano a esaurire la loro curiosità. Nelle figurazioni dei popoli dell'Asia Orientale e per i prodotti d'importazione, i Cinesi occupano il primo posto. È possibile che, assieme alle mercanzie e ai regali dei khan ai sovrani occidentali, siano giunte anche opere d'arte cinesi. Questo è il momento in cui esse godono di una fama universale.

Quando Sadi, nella prefazione del *Gulistan* (1258),[145] si serve del termine *nighar-khané-i-Tchin*, « galleria di pitture cinesi », per indicare un'intera collezione di pittura, vuole metterne in rilievo la perfezione. Ibn al-Wardi,[146] il geografo della prima metà del Trecento, che ci ha tramandato anche la favola del wakwak, afferma che le pitture di un cinese qualsiasi sono superiori a tutto quello che viene eseguito presso gli altri popoli. Aitone[147] proclama, all'inizio del suo libro, scritto a Poitiers nel 1307, che il regno del Catai è considerato il reame più nobile e più ricco che esista: « Et dient les Cathaïns que ce sont ceulx qui voient de deux yeulx et les Latins voient d'un oeil ... Et vraiment l'on voit venir de celui pays toutes choses estranges et merveilleuses et de soubtil labour, que bien semblent estre les plus soubtilz gens du monde d'art et de labour des mains ... ».*

« Per quello che riguarda la pittura, nessuna nazione, cristiana o altra, può rivaleggiare con i Cinesi » scrive Ibn Batutah,[148] al suo ritorno a Tangeri dalla Cina nel 1349. È una nazione di pittori: « Tutte le volte che sono entrato in una delle loro città e poi mi è accaduto di ritornarvi, ho sempre trovato il mio ritratto e quelli dei miei compagni, dipinti sui muri o su carta nelle case ».

Niente fa pensare che gli Occidentali siano stati meno sensibili a questa arte. Descrivendo il Palazzo di Qubilai a Khanbaliq, Marco Polo[149] menziona, oltre ai vasi preziosi e ai gioielli reali, le sue belle pitture: « Le mura dei cortili e della cinta splendono d'oro e d'argento, e sono dipinte in vari modi, ma particolarmen-

* « E dicono gli abitanti del Catai che loro vedono con due occhi e i Latini invece con un occhio solo ... E veramente si vedono arrivare da quel paese tante cose strane e meravigliose e di abile lavoro, che veramente sembrano essere le genti più abili del mondo nell'arte e nel lavoro manuale ... ».

te vi si vedono molti episodi guerreschi che sono rappresentati a vivi colori, e tutto risplende d'oro ».

Senza dubbio il veneziano le apprezzava solo da amatore, ma un artista come Guillaume Boucher, l'orafo parigino che Rubrouck ha incontrato nel 1254 nell'*ordo* di Mongka, doveva essere profondamente colpito da questi capolavori. Una testimonianza curiosa sulla sua attività nel Qaraqorum ci è offerta dallo stesso inviato di san Luigi.[150] Il francese vi fece erigere per il Gran Khan, di fronte al suo palazzo « simile a una chiesa »,[151] un albero in argento che distribuiva bevande diverse. In cima era collocato un « angelo » che suonava la tromba; un soffietto dissimulato in un grande foro sotto l'albero, doveva farlo suonare e muovere, anche, ma « non produceva vento sufficiente » ed era necessario l'intervento di un uomo. Quattro leoni « che avevano, ciascuno, un canaletto dal quale usciva latte di giumenta » formavano lo zoccolo. In alto, quattro « serpenti dorati », allacciati al tronco, sputavano vino, idromele, *caracosmos* e acquavite di riso. È possibile che la base zoomorfa dell'automa arborescente sia stata suggerita da quella di un candelabro o di un leggio occidentale, ma in Estremo Oriente, i serpenti sono draghi, e spesso alati. I serpenti dell'India che divorano cervi nell'*Image du Monde* di Gautier de Metz (1246) non sono forse rappresentati sotto questo aspetto in un'illustrazione del 1277?[152] Si confronti questa descrizione con quella che Odorico fa di una vasca che si trovava in una grande sala del Palazzo di Khanbaliq: « A chascun anglet de cette pigne a un *serpent* qui halète et bat ses ailes [di pipistrello, senza alcun dubbio] moult fort, par certains conduis qui sont en la court du roy administrant cil serpent le buvrage ».[153] *

La 'meraviglia' del Palazzo di Pechino dissipa ogni incertezza sull'origine e sull'aspetto dei mostri dell'opera di Mongka. Un albero simile, con un nodo di quattro draghi, è rappresentato, del resto, in una pittura di Bezeklik (VI-VIII secolo) nel Turkestan cinese.[154] Sormontato da una grande figura (Padmapani al posto di un « angelo »), l'insieme presenta già gli elementi principali dell'opera di Boucher: è dunque quasi sicuro che l'orafo parigino lavorò ispirandosi all'arte locale. Producendosi in un'epoca in cui la pittura gotica confina con l'oreficeria, il fenomeno ha, di per se stesso, un'importanza di prim'ordine. D'altra parte, quest'episodio degli automi ci offre una testimonianza diretta sui draghi che gli occidentali hanno visto nel Duecento e nel Trecento. Una descrizione dei palazzi Yüan di Khanbaliq, dovuta a Hsiao

* « A ogni angolo di questa vasca vi è un *serpente* che soffia e batte le ali molto forte, tramite certi condotti che sono nel cortile del re e alimentano il serpente ».

Hsün,[155] un funzionario Ming membro della commissione incaricata di distruggerli dopo l'ascesa al trono del nuovo sovrano, ci dà in proposito altre informazioni. Vi si parla di molti automi: tigri, demoni celesti che danzano su una terrazza, draghi arrotolati che esalano sbuffi di profumi, battelli a forma di draghi che aprono e chiudono le mascelle. Sotto i loro molteplici aspetti, i draghi compaiono dappertutto: nei rilievi che ornano i ponti di marmo, dove splendono come luce di giada, nelle balaustrate e nei sostegni delle dimore reali; oppure nell'acqua, da dove emergono. Nel palazzo di Lung-Fu-kung, alcune pareti erano tappezzate di seta dal colore cupo, illuminata da draghi volanti. Era in questo ambiente e in mezzo a questi ornamenti che dimoravano i francescani.[156]

La diffusione delle forme cinesi si intensifica dalla metà del Duecento sia in Asia sia in Europa. Verso il 1256, Hülëgü conduce in Persia molti artisti e ingegneri.[157] D'altra parte è ormai noto quanto la miniatura persiana debba all'influsso della dominazione dei khan. Come abbiamo visto, i temi estremo-orientali cominciano a penetrare nell'arte occidentale in questo stesso periodo, e il loro afflusso si moltiplica con gli Yüan. La formazione di Stati mongoli ha, per così dire, aperto la diga e liberato la loro espansione verso l'Ovest.

Per una strana contraddizione, l'irradiarsi di una raffinatissima erudizione è ora affidata a orde incolte, e la diffusione degli apporti civilizzatori di un popolo superiore è opera di una forza brutale.

La varietà di tali apporti rappresenta uno dei caratteri più sorprendenti di questa espansione. In Iran, la Cina si rivela nella pittura arricchendola di sfumature tonali, di atmosfere umide, di forme fluide, nella calligrafia con l'introduzione di curve tormentate, derivate dallo stile *chi*, e infine nella scoperta di spaziosi paesaggi lunari e nella diffusione di alcuni temi particolari come quello del drago classico, signore della pioggia, e della fenice. In Europa, lo stesso elemento generatore mongolo trasmette, in primo luogo, le ali di pipistrello e tutta una stirpe di diavoli. L'impronta lasciata da queste forme nei diversi centri artistici non è sempre la stessa; anzi, il loro contributo varia secondo il luogo e il momento, il carattere particolare della loro azione è stato determinato da un singolare concorso di circostanze.

Un mito nuovo nacque in Occidente verso la metà del Duecento, frutto di una consonanza di nomi e del terrore che l'universo provò di fronte all'invasione dei Mongoli: gli invasori furono scambiati per demoni o in ogni caso per loro accoliti, annuncianti la fine del mondo. Riaffiorarono così gli incubi millenaristi. La leggenda fu diffusa dalle comunità cristiane orientali che, per

prime, subirono il flagello giallo. Tutta la *Cronaca* di Kiracos, storico armeno del Duecento,[158] lo stesso che affermava che i Mongoli rispettavano la Croce, è percorsa da quest'idea: l'ora dell'Anticristo si avvicina; una nazione si leva già contro un'altra nazione, un regno contro un altro regno (*Matteo*, XXIV, 7). La predizione divina, secondo la quale « all'epoca della consumazione, sorgeranno falsi Cristi e falsi profeti che compiranno segni e prodigi diabolici », si verifica alla lettera. Ecco un impostore chiamato David, agitato dallo spirito del demonio e da altri sinistri fenomeni: la grandine è caduta nel paese di Khatchen e sul suolo, in mezzo ai chicchi, vi erano molti pesci. Sulla riva del mare di Gegham s'è trovato un gigante morto, interrato per metà, con un buco all'altezza del cuore, e di là usciva ancora sangue. Del resto, Nerses, uomo di Dio (morto nel 383), non ha forse detto che l'Armenia sarebbe stata distrutta da un popolo di arcieri? « Ora è questa la causa della venuta dei Thathari ». La descrizione del cataclisma rievoca, a ogni istante, l'*Apocalisse*: « I Thathari dilagavano sulla faccia delle pianure, delle montagne e delle valli come legioni di cavallette, come gocce di una pioggia torrenziale che inonda la terra ... Nessun luogo offriva rifugio ... Si vedeva la spada mietere senza pietà gli uomini e le donne, gli adolescenti e i bambini ... L'universo avvolto in una calotta di tenebra e la coppa della collera divina si spandeva sul mondo ... ».

L'Europa è ancora lontana, certo, ma ha raccolto l'eco di questi racconti; d'altro canto, una confusione di parole ha ridato nuova forza alla leggenda: il nome *Tatar*[159] è divenuto *Tartar*, il *Tartaros*. All'inizio fu una battuta di spirito. Il gioco di parole, attribuito a san Luigi da Matthieu Paris, cronachista e capo dello *scriptorium* di Saint Albans, non ha ancora altro significato: « E se essi verranno da noi, noi invieremo questi Tartari nel Tartaro stesso, da cui sono usciti ».[160] Ma, nell'appello lanciato da Federico II il 3 luglio 1241,[161] le parole sono gravi e solenni: « Speriamo che i Tartari, venuti dal Tartaro, siano rigettati nel Tartaro (cioè nell'Inferno). Essi sono stati spinti da Satana stesso. E quando tutti i popoli dell'Occidente vorranno inviare di buon accordo i loro soldati, questi non dovranno combattere contro uomini, *ma contro demoni* ».

I viaggiatori del Duecento confermano il fondamento di questo modo di pensare. Rubrouck[162] vede nei Tartari la « folle nazione » delle Scritture (*Deuteronomio*, XXXII, 21). Al tempo della sua spedizione, l'Inferno si spalanca dovunque: demoni sono i consiglieri del khan, e in una valle dalle rocce spaventose, essi attaccano le carovane. « Accadde che una volta portarono via il cavallo lasciando l'uomo; un'altra volta strapparono le viscere dal corpo delle persone e lasciarono le carcasse vuote sui cavalli ... ».

Sfuggendo a una tribù tartara, il monaco confessa di essersi sentito come liberato dalle mani dei demoni.

Ricoldo da Monte Croce [163] parla dell'« orrible et merveilleuse gent des Tartars » come di geni del Male: « Et ce ressemble aux deablez d'enfer qui a leurs amis et qui bien font leurs grés, appareillent la mort perpétuelle la peine d'enfer qui pour vray est en latin nommé *Tartarus* ».*

Tutta una teoria sull'origine e la missione del popolo giallo è esposta nell'*Itinerarium* di Ricoldo. Si tratta, forse, di discendenti dalle dieci tribù d'Israele, confinate dietro il Monte Caspio da un miracolo di Alessandro,[164] come è scritto nella *Scolastica Historia*. « Or, dient Josephus et Methodius, que ces dix lignées vers la fin du monde ystront de là en très grant destruccion, de gens et de pays. Et pour ce cuident plusieurs que ces diz lignées soient ces Tartres qui issirent soubdainement des montaignes nagueres et commencièrent ès parties d'Orient à destruire le monde ... ».**

Il loro odio per il conquistatore dell'Asia e la loro scrittura, simile alle lettere caldee da cui sono derivate le lettere ebraiche, potrebbero farlo supporre; d'altra parte, però, essi ignorano la Bibbia, e la forma del loro viso differisce da quella di tutte le altre nazioni. È dunque più probabile che siano le genti di Gog e Magog che il re imprigionò insieme ai popoli ebraici:[165] « Et ly Tartre meismes dient que ils sont descendus de Gog et Magog et ce semble assez par leur nom. Car Tartre issirent de la Terre de Mongal dont Tartre furent jadis en leur pays appelez Mongles pour Maglogles de leur anchisseur Magog ».***

Come tali, essi sono stati incaricati di devastare il mondo. Così la profezia di *Ezechiele* (XXXVIII, 16) e dell'*Apocalisse* (XX, 7-8) sulla venuta di Gog e Magog in compagnia di Satana sta per avverarsi nello scatenarsi delle orde.

Ma il grande profeta dell'Anticristo di Mongolia è Ruggero Bacone.[166] Come Kiracos, Bacone fa un elenco dei segni che precorrono il cataclisma: la decadenza morale del genere umano, la

* « ... orribile e meravigliosa gente dei Tartari ... Ed essa somiglia ai diavoli dell'inferno che ha per amici e di cui esegue la volontà, preparando la morte perpetua la pena d'inferno che per vero è in latino chiamato *Tartarus* ».

** « Ora, dicono Giuseppe e Metodio, che queste dieci tribù verso la fine del mondo usciranno di là con grande distruzione, di genti e di paesi. E per questo molti credono che queste dieci tribù siano quei Tartari che uscirono improvvisamente dalle montagne e cominciarono dalle regioni d'Oriente a distruggere il mondo ... ».

*** « E i Tartari stessi dicono di discendere da Gog e Magog e questo è abbastanza evidente dal loro stesso nome. Perché i Tartari uscirono dalla Terra di Mongal dove i Tartari un tempo furono chiamati nel loro paese Mongles per Maglogles dal loro antenato Magog ».

vendita di fanciulli ai Saraceni nel regno di Francia (Crociata dei Fanciulli, 1212), il falso profeta che, per lui, è il « Signore dell'Ungheria » (1251), un ribelle alla Chiesa e al clero. La stessa regina Bianca non fu forse sedotta da quest'uomo che, nel pugno sempre chiuso, tiene stretta una lettera della Santa Vergine? Come predizione degli antichi, il *Doctor Admirabilis* allega la *Cosmografia* di Ethicus (capp. 32, 39), secondo la quale i popoli abitanti fra le porte Caspie si lanceranno sul mondo e acclameranno l'Anticristo con il nome di Dio. Ora, questi popoli hanno già valicato le porte; lo sostengono i Frati Minori inviati presso i Tartari da san Luigi, e del resto la configurazione siderale annuncia l'età perversa della luna. Le Scritture, le profezie della Sibilla, di Merlino, di Gioacchino da Fiore,[167] i filosofi, sono d'accordo sull'imminenza della venuta dell'Impostore. Non ci sono dubbi: egli sarà originario della Tartaria. Ma, anche se non si tratta di un mongolo – anche i Goti e i Vandali vennero da queste regioni – ne avrà però i poteri magici. Come i Tartari, stando alle parole di Rubrouck, egli utilizzerà gli influssi astrali e saprà adoperare le forze della natura; tutte le risorse della scienza saranno poste a sua disposizione.

Con l'aiuto dell'erudizione, il terrore e qualche figura retorica hanno generato una teoria, anzi, quasi un dogma, sulla prossima fine del mondo. La credenza si diffonde dappertutto: storici come Joinville[168] o Guillaume de Nangis ripetono anch'essi che i Tartari discendono da Gog e Magog e che giungeranno nell'ora del Castigo. I geografi l'adottano per i loro mappamondi: se le Porte di Ferro restano generalmente situate nel Caucaso, secondo la tradizione classica, gli *inclusi Judaei* e gli *inclusi Tartari* sono costantemente relegati nelle regioni dell'Asia Centrale e Orientale.[169] Anche quando saranno acquietati i timori immediati, la favola sembra ancora conservare la sua vitalità originaria, molto tempo dopo le invasioni dei Mongoli. L'*Atlante Catalano*[170] della Biblioteca di Carlo V, eseguito nel 1375, dà ancora le stesse indicazioni sul paese da cui dilagheranno le tribù devastatrici. Il Monte Caspis vi è situato nel nord-est del sistema Himalaya-Altai. Vi si vedono alcune figure accompagnate da questa iscrizione: « Monti di Caspis, sui quali Alessandro vide alberi così alti che la loro cima arrivava alle nubi; qui per poco non morì. Ma Satana lo salvò dal pericolo con le sue arti, e mediante le stesse arti egli rinchiuse qui i Tartari Gog e Magog ». E, accanto: « Il gran signore, principe di Gog e Magog. Egli arriverà al tempo dell'Anticristo accompagnato da un seguito numeroso ».

Il mito sopravvive alla propria epoca, e continua a diffondersi dopo la fine degli sconvolgimenti ai quali si ricollega.[171] L'avveni-

mento è aggiornato, ma i suoi elementi sussistono: essi restano chiusi nella sonorità dei nomi che continuano a ossessionare il Medioevo. Le parole *tartare, mongol* evocano il Tartaro e le ultime convulsioni del mondo.

Si spiega così il carattere del prestito che l'Occidente ha mutuato dall'arte dell'Asia Orientale: scoprendone i vasti repertori, l'Occidente ha innanzitutto cercato di conoscere le potenze di cui i suoi propagatori portavano il nome. L'immagine del diavolo viene quindi rettificata e arricchita con la mediazione del popolo di Satana.[172] Questi apporti d'altronde si moltiplicano in un momento in cui rinascono gli Inferni antichi che, dopo un periodo di stasi, esplodono nelle visioni e nelle leggende tornate a nuova vita.[173] I demoni venuti direttamente dal *Tartarus* si diffondono in un terreno propizio.

Gli afflussi sono abbondanti e passano per diverse vie, ma certi incroci sembrano avere un'importanza particolare: così la corte mongola. La leggenda di Kuei-tzu-Mu è riesumata da Chao Mêng-fu[174] su un rotolo del tipo di quello di Li Lung-mien, in cui vediamo una folla di diavoli, simili agli esseri infernali che si sono propagati in Occidente. Ora, Chao-Mêng-fu era il pittore preferito dell'ambiente di Qubilai e dei suoi successori, che accolsero i francescani. Possiamo, dunque, immaginare con quale spirito i missionari dovevano esaminare queste opere, avendo presenti alla mente le teorie di un altro frate minore, Ruggero Bacone.

Tra le varie specie di questi geni che, simili a se stessi, ricompaiono nell'arte gotica, ve n'è uno, Lei-Kung, che introduce un ulteriore elemento comune ai due mondi. Descrivendo la Caduta degli Angeli, una guida di pittura pubblicata nel Quattrocento o nel Cinquecento[175] che, fra l'altro, presenta con esattezza scene di *Apocalisse*, quali furono eseguite da Dürer o da Holbein, raffigura il Cristo seduto come un re sul trono, che regge il Vangelo aperto su queste parole: « Ho visto Satana cadere dal cielo *come un fulmine* ». In basso, si apre una voragine al centro delle montagne, dove si legge l'iscrizione *Tartare*. L'Inferno cristiano aveva, per così dire, un posto predestinato per il dio della tempesta e del tuono. Con le sue ali di pipistrello, gli artigli, il becco d'uccello, è proprio lui, Lei-Kung, che sembra ritornare spesso in questo sprofondamento dell'ordine angelico (fig. 132). La leggenda del Dio della Punizione ha potuto anch'essa giungere in Occidente. Quando Rubrouck lasciò il Qaraqorum, fu incaricato da Guillaume Boucher di portare con sé un regalo per il suo re: « Una cintura dove è inserita una pietra di cui qui si servono contro il tuono ».[176] De Mély ha studiato questo amuleto:[177] secondo una *Enciclopedia Cinese* esso ha la forma di una doppia ascia e lo si trova dopo lo scoppio della folgore. Così il talismano contro

Lei-Kung ha preso, come la divinità, il cammino dell'Ovest. Servirà, infatti, a proteggere il re di Francia contro le sue devastazioni. Coincidenza o testimonianza di reale interesse, il fatto dev'essere segnalato. Comunque stiano le cose, il diavolo-folgore aveva il suo posto nella gerarchia dei demoni, ed è sopravvissuto al Medioevo. Secondo Cornelio Agrippa (1530)[178] e il suo allievo Jean Wier (1560),[179] i teologi lo annettono al sesto ordine degli spiriti malvagi: « le potenze aeree che si mescolano fra i tuoni, i fulmini e i lampi ». De Lancre, che condusse nel 1609 i

132. LA CADUTA DEGLI ANGELI: *De civitate Dei*, 1480, Mâcon

processi di stregoneria nella regione di Bordeaux, lo prende egualmente in considerazione,[180] e il suo trattato comprende un'informazione assai curiosa sui « demoni e gli Spiriti maligni che sono stati cacciati dall'India e dal Giappone », con la seguente precisazione: « Si sono trasferiti in massa nella Cristianità e, avendo qui trovati favorevoli sia i luoghi sia le persone, ne hanno fatto la loro dimora principale e a poco a poco si sono resi padroni del paese ».[181]

Viaggiatori inglesi e scozzesi li hanno visti al tempo del loro passaggio in Francia, in grandi truppe, sotto forma di uomini spaventosi. Senza dubbio si tratta solo di una favola che rivaleggia per fantasia con tante altre, ma riflette ancora il ricordo dell'epopea asiatica del Diavolo.

L'impronta lasciata da questi lontani contributi negli Inferni occidentali è profonda, rude e indelebile. Fino alle figurazioni dei nostri tempi, i demoni conservano gli aspetti di cui si sono rivestiti tra i tormenti e gli sconvolgimenti che percorsero il Medioevo. La loro apparenza varia e si arricchisce secondo i periodi e gli ambienti, ma ritorna sempre verso le medesime forme. Le ali del pipistrello sono diventate il loro segno emblematico. Sono, anzi, il simbolo d'un mondo esotico che presiedette in Occidente alla definitiva costituzione del sostrato dell'iconografia demoniaca.

VI *Prodigi estremo-orientali*

I. DIVINITÀ DELL'ESTREMO ORIENTE: supporti e aureole. Divinità a molte braccia e Nāga. L'Albero di Jesse con personaggi seduti nei calici di fiori. Aureole di cristallo. Il cosmo trasparente. L'uomo nel vaso di vetro.

II. LA NATURA ANIMATA: Montagne e rocce zoomorfe. La geomanzia cinese: Fêng-Shui, il drago azzurro e la tigre bianca abitanti della crosta terrestre. Paesaggi zoomorfi e antropomorfi nei trattati di pittura cinese. L'ospite e i convitati. Le rocce zoomorfe di Persia. Il sistema Fêng-Shui in un erbario gotico. La natura vivente in Occidente. Le macchie dei muri interpretate da Leonardo da Vinci e da Sung Ti.

III. OGGETTI VIVENTI: La rivolta degli oggetti in Bosch e in Bruegel. Oggetti umanizzati e utensili animati in Estremo Oriente.

133. DIVINITÀ CON MOLTE BRACCIA: Pittura su tessuto, Tibet, Parigi, Musée Guimet. Foto del museo

I

L'Estremo Oriente ha fortemente caratterizzato l'Inferno gotico, diffondendo un'atmosfera notturna, moltiplicando le forme fantastiche e risuscitandone gli aspetti minacciosi nella leggenda d'una prossima fine del mondo. Ma la sua azione non si è esaurita in questo: gli dèi e i geni buddhisti seguono lo stesso cammino dei demoni. Nelle raffigurazioni religiose ritroviamo le loro aureole e gli stessi supporti sui quali sono rappresentati. Alla natura e agli oggetti vengono date forme di vita umana e animale. Il mondo trasfigurato che, al tramonto del Medioevo, fa sfoggio dei suoi fasti e delle sue stranezze, riflette spesso questi esotismi.

Le figure a più braccia, dai capelli ornati di serpenti, sono uno degli aspetti più caratteristici di questi apporti. Isidoro di Siviglia descrive, fondandosi su fonti antiche, uomini con numerose mani, ma né Philippe de Thaon, né i *Bestiari* classici del Duecento (Guillaume le Clerc, Pierre le Picard, Guillaume de Metz), né Brunetto Latini ne fanno cenno. In questo periodo, la prima citazione sull'argomento è di Marco Polo (1272):[1] gli idoli dell'isola di Zipangri sono spesso a più facce e a più mani: « alcuni ne hanno quattro, altri venti, e altri perfino cento. Quelli che hanno più mani sono considerati più veritieri ». L'Occidente ritrova i mostri non attraverso la mediazione dei testi antichi, ma tramite la testimonianza dei viaggiatori, inserendoli spesso, però, nella categoria dei popoli abnormi. Nel *Buch der Natur* di Megenberg (Augsburg, 1475),[2] nel *Bestiario* di Gand (1479),[3] eseguito per Raphaël de Mercatelles, figlio naturale di Filippo il Buono, essi sono catalogati fra gli uomini mostruosi, nella *Cronaca di Norimberga* di Schedel (1493),[4] tra gli esseri antidiluviani. In tutti questi casi si tratta di figure a sei braccia, mentre in un manoscritto di Bruges queste sono dieci.[5] In virtù del movimento delle membra ruotanti a mulinello, le figure conservano l'aspetto, ma anche il ritmo di danza, delle divinità buddhistiche e brahmaniche.

Sempre come immagini di provenienza orientale esse entrano anche nelle allegorie medioevali. Il titolo stesso della versione francese moralizzata del *De naturis rerum* di Thomas de Cantimpré: *La manière et les faitures des monstres des hommes qui sont en Orient et le plus en Inde* (1290-1315)[6] mette in rilievo la loro provenienza indù. L'uomo a sei mani simboleggia i doni molti-

plicati che riscattano le colpe, mediante il gioco di parole « pardon – par don »:

Qui a VI mains poroit doner
Don[er]s le feroit en pris monter
Par doner aquiert on bos los;
Doners met le malvais en los;
Doners por Diu est vrais pardons;
Car dons estaint pecié par dons.*

L'immagine è ripresa dal Boccaccio nel *De Casibus* (1322). « La Fortuna, che è un orrido mostro, » gli appare, come un idolo di Zipangri, « con cento mani e altrettante braccia, per dare e togliere agli uomini i beni mondani e per abbattere e per sollevare gli uomini di questo mondo ». Il manoscritto di Giovanni Senza Paura (1409-1419)[7] la raffigura con dodici braccia, e il suo vestito è una 'tartarica' a strisce di colori vivaci (fig. 134). Nel *Boccaccio* di Monaco (1458)[8] e in un *Boccaccio* di Londra (1479-1484),[9] la figura ha sei braccia. Lo stesso prodigio è riprodotto in una edizione dei *Remèdes de l'une et l'autre Fortune* del Petrarca, dovuta a un maestro di Rouen (1503-1518),[10] offerta a Luigi XII. Qui essa ha dieci braccia che distribuiscono al mondo i doni della felicità (Gioia, Speranza, Prosperità) e dell'infelicità (Dolore, Timore, Avversità). Ricordiamo a questo proposito che anche le divinità tutelari dell'Asia Centrale e Orientale tengono nelle loro molte mani « i tesori che soddisfano tutti i desideri ».

Un'altra figura specifica di questo Oriente si ritrova nell'iconografia occidentale: Nāga, il dio-serpente, che vive in fondo all'acqua in un palazzo pieno di favolose ricchezze. In un manoscritto quattrocentesco dell'Escorial[11] la Prostituta dell'Apocalisse porta un cappuccio con cinque cobra quando assume apparenza umana. La femmina di Babilonia, adorna di perle, di pietre preziose e d'oro, con la coppa ricolma di abominio e di sporcizia, è incarnata in un genio che evoca l'idea del lusso e della malvagità.

Per quanto notevoli in sé, questi esempi valgono soprattutto per la loro purezza. Sistemi molto più importanti derivano dai medesimi repertori lontani, come, ad esempio, la forma definitiva assunta dall'albero di Jesse. Già di per sé, il tema è stato messo in relazione con un mito asiatico. Il versetto « Uscirà un rampollo dal tronco di Jesse, e un pollone germoglierà sulla cima del tronco, e su di esso si poserà lo spirito del Signore ... » (*Isaia*, XI, 1-3),

* « Chi ha sei mani potrebbe donare / Donare accrescerebbe il suo valore / Col donare si acquista buona fama; / Donare mette il malvagio in cattiva fama; / Donare in nome di Dio è vero perdono; / Perché il dono estingue il peccato col dono ».

A

B

C

134. DIVINITÀ CON MOLTE BRACCIA: A. Demone dell'assalto di Māra, Tunhuang, ca. X secolo, Parigi, Musée Guimet. B. Prodigio della *Cronaca di Norimberga*, di Wolgemut, 1493. C. La Fortuna, *Boccaccio* di Giovanni Senza Paura, 1409-1419, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193, f. 229

non contiene affatto l'immagine di un albero araldico dei re di Giuda che scaturisce da un personaggio coricato: e difatti tutta una serie di raffigurazioni più antiche rappresenta il patriarca in piedi, con la pianta a volte in mano, a volte sulla testa, a volte addirittura accanto a lui.[12] L'immagine classica, con l'albero che nasce direttamente dal fianco di Jesse, affermatasi nell'XI-XII secolo,[13] ha una sconcertante analogia con la scena in cui si vede Brahmā seduto su di un loto che esce dal ventre di Viṣṇu steso su un serpente, secondo i testi vedici. Il soggetto è rappresentato frequentemente dopo il VI secolo, e non soltanto in India, ma anche in Birmania e in Cambogia. Talvolta la pianta, fissata nell'ombelico, si ramifica e sorregge tre divinità.

L'identità con certe raffigurazioni occidentali, soprattutto scolpite, come sull'ambone di San Leonardo in Arcetri (Firenze) oppure nel chiostro di Silos, è assoluta. Di diverso c'è solo un particolare: nell'arte romanica i personaggi sono collocati direttamente sui rami e non nei calici dei fiori. Questa singolare analogia di elementi, riproposti all'altro capo del mondo, è sembrata, a dir poco, così inattesa in quest'epoca che si è esitato a scorgervi qualcosa di più che una concordanza e un parallelismo.[14]

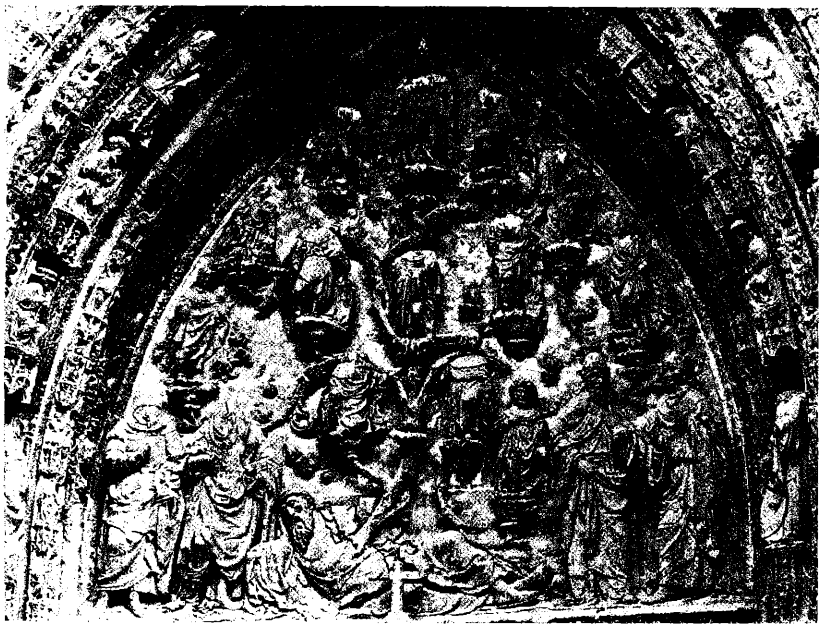
A parte qualche caso in cui assume la forma di un wakwak con teste a guisa di frutti, l'albero di Jesse resta inalterato per più di due secoli; poi, bruscamente, si trasforma e, nello stesso tempo, comincia a godere di nuova fortuna.

Quasi dappertutto, nelle illustrazioni dei manoscritti,[15] nelle incisioni,[16] nella pittura monumentale,[17] nelle vetrate,[18] nella scultura, la Vergine e i Re non posano più direttamente sui rami, bensì sui fiori. L'albero araldico si dispiega sui timpani, sugli archivolti, su pareti intere; con le sue curve larghe e ben costruite, che coprono vaste superfici architettoniche, esso fa rivivere sistemi ornamentali antichi, abbandonati ormai da molto tempo. Lo si ritrova a Worms,[19] a Issoudun,[20] a Rouen,[21] a Saint-Riquier,[22] a Sens.[23]

L'arte ellenistica ha talvolta utilizzato gli zoccoli ornati di petali.[24] Vitruvio[25] parla di « rami che terminano con fiori da cui escono mezze figure nude, alcune con viso umano, altre con teste di animale », inserendoli nella categoria degli ornamenti di cattivo gusto. Ma non a queste combinazioni antiche, anch'esse indubbiamente di origine orientale, si ricollegano i piedistalli degli ascendenti di Cristo: i calici dei fiori sotto le figure riproducono le sedi degli dèi del Buddhismo e del Brahamanesimo, il santuario dove il sole si nasconde di notte per pensare una vita nuova, il loto che nasce sotto il Buddha. La Cina è ricchissima di personaggi sorretti da questi supporti fissati ai rami degli alberi araldici.

A

B



C

135. ALBERI CON I PERSONAGGI POSATI SUI CALICI DEI FIORI: A. Albero di Viṣṇu, Thatön, Birmania. B. Albero del Buddha storico e dei suoi predecessori, grotta di Chia-Chiang-hsien, nel Ssu-ch'uan, epoca T'ang. C. Albero di Jesse, Cattedrale di Rouen, 1511-1532

In una nicchia delle grotte di Chia-Chiang-hsien, nel Ssu-ch'uan,[26] ce n'è uno scolpito al lato di un grande Bodhisattva. È carico di sette Buddha, seduti su fiori di loto, probabilmente il Buddha storico, Šakyamuni, con i sei predecessori. Il rilievo risale all'epoca T'ang, e la somiglianza con il modo in cui il tema viene trattato in Occidente è tale da trarre in inganno (fig. 135). L'albero profetico scolpito in una roccia in paesi così lontani, offriva ai viaggiatori europei una seconda rivelazione del sogno biblico ed è sotto questo aspetto molto più misterioso, con i fiori sbocciati sotto i Re come sotto i passi del Beato, che la composizione rivive nel Medioevo.

Il medesimo tralcio serve ad altre tavole genealogiche: Gérard David lo utilizza per gli antenati di sant'Anna;[27] Simon Bening per i re aragonesi,[28] a Beauvais (1510-1537),[29] la pianta, simile a quella di Saint-Riquier o di Rouen, sorregge sui suoi calici alcuni semplici stemmi. Casati principeschi[30] e perfino alcuni ordini monastici rappresentano i loro ascendenti seduti sui medesimi piedistalli. In un'incisione di Norimberga che risale al 1484,[31] tutta la stirpe dell'ordine missionario in Cina, i francescani, dondola sui petali come altrettanti Buddha immersi in una felice eternità.

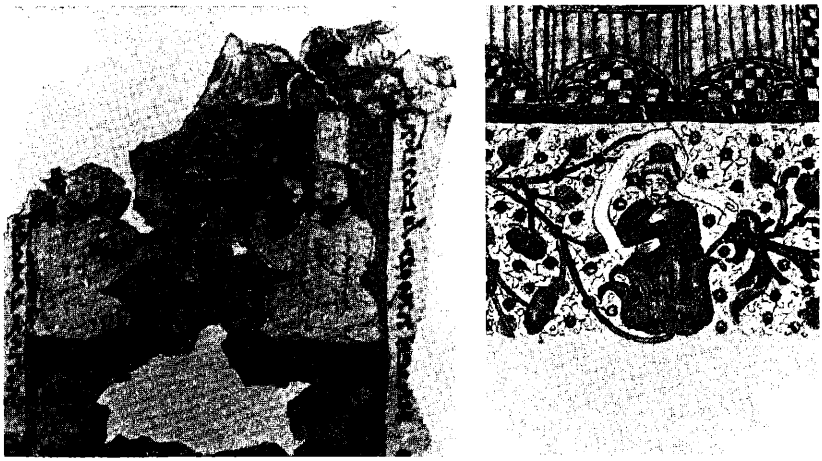
Il sistema è adottato anche nell'oreficeria: tutta una serie di reliquiari lo utilizza a partire dalla metà del Trecento, collocando angeli e figure di santi su rami fioriti.[32] La croce miracolosa di San Giovanni a Venezia (1369), riprodotta in molte opere posteriori,[33] raggruppa attorno al Crocifisso la Vergine e gli Apostoli. Nella maggior parte dei casi, si tratta non tanto di piante propriamente dette quanto di una specie di candelabro in cui le figure si levano sui calici come ceri nelle padelline. L'arte buddhista ha fatto lo stesso, non soltanto nell'oreficeria, ma anche nei rilievi delle stele votive.[34]

L'Occidente utilizza queste combinazioni con maggior libertà, in quanto esse non assumono qui un carattere sacro. Le gemme sbocciano anche sulle piante rampicanti dei margini: figure di santi, di angeli, di cavalieri si dondolano mollemente su questi supporti leggeri e profumati. Talora i fiori prendono il volo insieme ai loro occupanti, come travolti in una burrasca, e si librano senza stelo.[35] È certamente l'Estremo Oriente a trasmettere loro la sua poesia. Un *Libro d'Ore* in olandese (1468)[36] lo rivela chiaramente: i margini sono decorati di personaggi seduti sui petali; uno di essi ha il viso appiattito e una barbetta, porta un cappello cilindrico e un vestito di foggia mongola, dalle maniche chiuse al polso (fig. 136). È il ritratto di un asiatico su una corolla che abbiamo già notato, simile a quello di un manoscritto ma-

nicheo.[37] Il miniatore gotico deve aver avuto fra le mani una miniatura sino-indiana o di scuola vicina.

Il Rinascimento riprende spesso questi seggi floreali, ma adattandoli alle proprie fantasie ellenistiche che, come abbiamo visto, erano disapprovate da Vitruvio.

Adottati dall'Occidente, i piedistalli dei Buddha suggeriscono nuove raffinatezze nella presentazione della figura umana: la stessa cosa avviene per le aureole. Fino alla fine del Medioevo i santi



A B

136. MONGOLI SEDUTI SU CALICI DI FIORI: A. Manoscritto manicheo di Qaraqogo. B. *Libro d'Ore* in olandese, 1468

hanno aureole opache in oro o in legno dorato, opere di oreficeria con ornamenti, iscrizioni e perle; a volte sono costellate di pietre preziose come i gioielli carolingi. Attraverso di esse non si vede nulla.[38] Il cielo intero può essere oscurato da questi scudi circolari.

L'arte buddhista ha utilizzato non soltanto aureole del tipo che la luce non può trapassare, ma anche di un altro tipo: un circolo aereo al posto del disco compatto. La testa è circondata da un'ombra luminosa che non nasconde lo sfondo. Appena velati come da una lieve foschia, paesaggi e oggetti traspaiono netti e completi, senza interruzioni. L'alone è costituito talvolta da un filo scuro, talvolta da una linea chiara: poiché i toni e i riflessi sono concentrati sulla circonferenza, esso assume piuttosto l'aspetto di una bolla di cristallo.

A

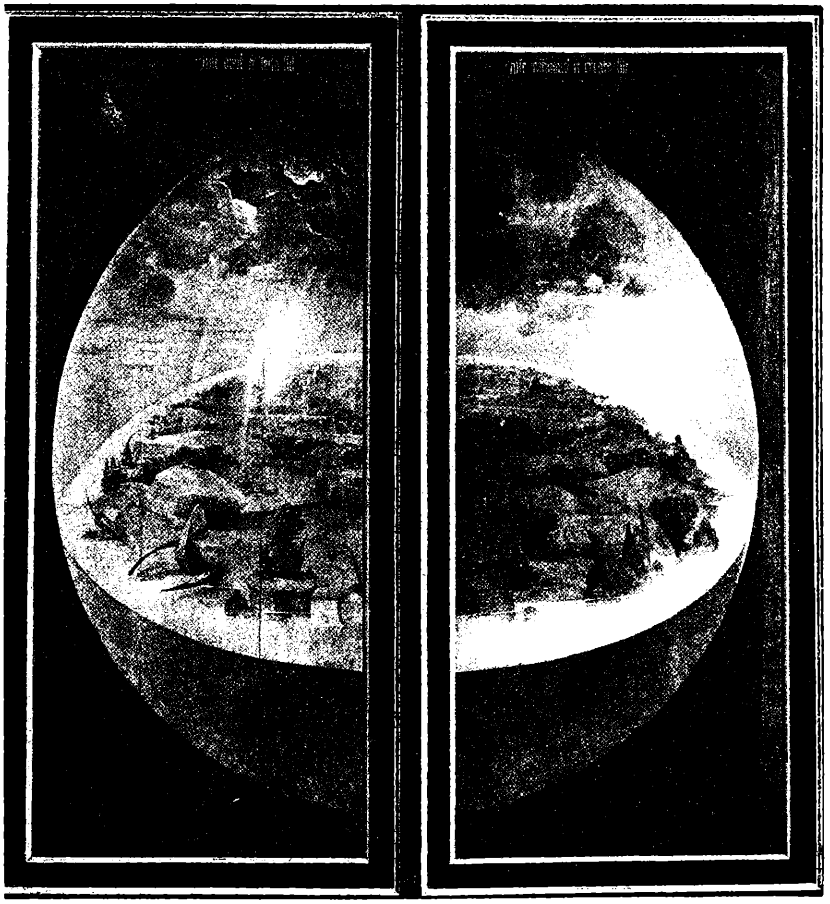
B

137-138. AUREOLE CRISTALLINE: A. *La Madonna di Stuppach* di Matthias Grünewald, 1508-1512, Chiesa parrocchiale di Stuppach (Germania). B. Arhat in meditazione, di Chou Chi-ch'ang e Lin T'ing-kuei, ca. 1160, Boston, Museum of Fine Arts

Questo tipo di aureole si trova già nelle pitture attribuite a Wu Tao-tzu e alla scuola di Li Lung-mien,[39] ed è frequentissimo nell'epoca Yüan e fino ai tempi moderni. Enormi bolle vitree si posano sulle spalle dei santi, e in esse sembrano inclusi anche i fiumi, le rocce e i bambù che si profilano dietro di esse: tutta una parte della natura è, per così dire, imprigionata in questo involucro; personaggi interi sono racchiusi nel cristallo. In un rotolo di Lu Sin-chong (XIII secolo),[40] un 'arhat' vi è imprigionato insieme con il mostro che lo avvolge. Una pittura tibetana,[41] che raffigura il sogno del monaco bSod-nams (1439-1505) mostra un fanciullo aureolato che passa dentro una sfera, sopra un lungo drappo tenuto da due giovani donne celesti (fig. 142): nonostante la trasparenza, si indovina la durezza della superficie.

La mitologia dell'Asia Orientale conosce anche un cristallo meraviglioso nel quale Buddha, cavalcando l'elefante bianco, si profila immerso in profondità luminescenti.[42]

In Occidente, le aureole trasparenti appaiono in Roger van der Weyden,[43] in Petrus Christus,[44] nel 'Maître de l'Annonciation' di Aix.[45] Il loro impiego diventa frequente a partire dalla metà del Quattrocento: dalle Fiandre all'Italia, i dischi brillanti e spessi fissati dietro le teste dei santi sono spesso sostituiti da questi cir-



139. SFERA LIMPIDA: Hieronymus Bosch, rovescio del *Giardino delle delizie*, ca. 1500, Madrid, Prado. Foto del museo

coli impalpabili e privi di splendore. All'inizio, sono superfici piane di una limpidezza straordinaria, con i bordi sottolineati da un filo scuro o due. Il paesaggio e gli oggetti retrostanti si vedono come da una finestra: incastonati dall'anello dell'aureola essi si staccano dal fondo e costituiscono un medaglione indipendente. Talvolta gli ornamenti delle aureole opache sono trasferiti su questi aloni come su di un vetro. In un Trittico dell'*Ascensione* (ca. 1480, di scuola provenzale),[46] gli alberi, le case, i fiori e i visi dei compagni di Cristo sorgono dietro una griglia dorata. Forse la purezza dell'atmosfera, la qualità ancora preziosa del colore e la fermezza tutta scultorea delle masse di questa pittura condi-

zionano la trasparenza completa dell'aureola. I riflessi non tarderanno ad animarla e, nello stesso tempo, la superficie piana si trasformerà in una superficie sferica.

Un globo brumoso avvolge la *Madonna di Stuppach* di Matthias Grünewald (1508-1512): si confonde con un arcobaleno e sembra racchiudere la Vergine assieme a un frammento dell'universo (fig. 137). Il nuovo modo di trattare l'aureola traduce figurativamente la rivelazione di santa Brigida di Svezia (1302-1373), in cui la voce della Madre di Dio emana, in una visione, da un cerchio luminoso e in cui Maria è paragonata anche all'« arcobaleno che tocca la terra alle due estremità ».[47] Memling inserisce la colomba dello Spirito Santo nella sua chiarità come entro una gabbia di vetro.[48] Il *San Cristoforo* attribuito a Pieter Huys, che continua la tradizione di Bosch,[49] porta sulle spalle il Cristo entro una sfera (fig. 147), come il fanciullo del sogno buddhista. Questa sfera non è solamente un'aureola: è anche un globo cosmico. Difatti, secondo la leggenda, il santo, attraversato il fiume e deposto il Fanciullo sulla riva, viene a sapere che sulle proprie spalle pesava il mondo intero assieme al suo Creatore. L'universo emana dal Cristo sotto forma di raggi, ma il suo peso è schiacciante.

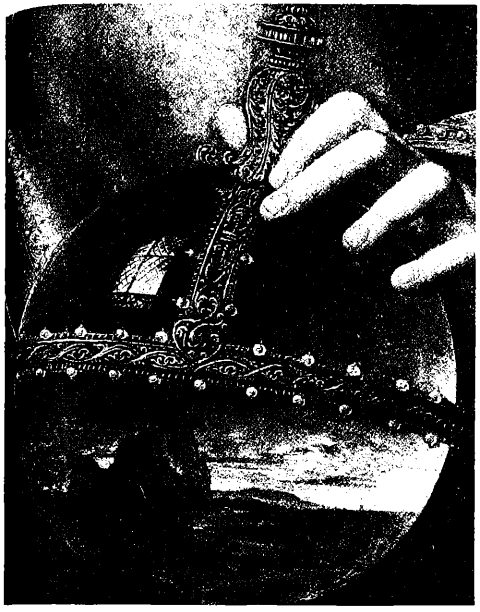
In questa stessa limpida sfera Hieronymus Bosch colloca l'immagine della *Creazione*.[50] Cinta dal Fiume Oceano delle carte tolemaiche, la terra piatta si estende all'interno dell'aureola sferica dalle superfici brillanti e lisce: la bolla vitrea, soffiata nella stessa pasta, è gigantesca (fig. 139). In Memling[51] e in van Cleve il Cristo regge nella mano un mondo di vetro. La poesia scientifica riprende questo tema: nel suo libro alchemico, Joseph Du Chesne allude ancora alla solidità dei cieli e alle loro volte di cristallo:[52]

> C'est crystal ou quinte essence d'eau
> ou tel semblable corps transparent et très beau.*

Questi versi possono applicarsi direttamente alle nostre figurazioni. La nozione di materia sonora e chiara è costantemente associata alla rappresentazione del firmamento. Indurito, ridotto a forme regolari, l'universo diventa, così, sempre più simile a un oggetto (fig. 140).

Questo universo sferico non è soltanto l'emanazione di Dio. Rappresenta il soggiorno degli uomini con le loro schiavitù e la loro miseria. In una tavola di Patinier (?) (ca. 1520),[53] lo si vede rappresentato da alberi, rocce, acqua, alcune casette e un patibolo. Due personaggi, più grandi della sfera, si trovano ai due lati

* « È cristallo o quinta essenza d'acqua / o tal corpo simile trasparente e bello ».



140. GLOBO DI CRISTALLO: Jos van Cleve, *Salvator mundi*, particolare, inizi del Cinquecento, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux

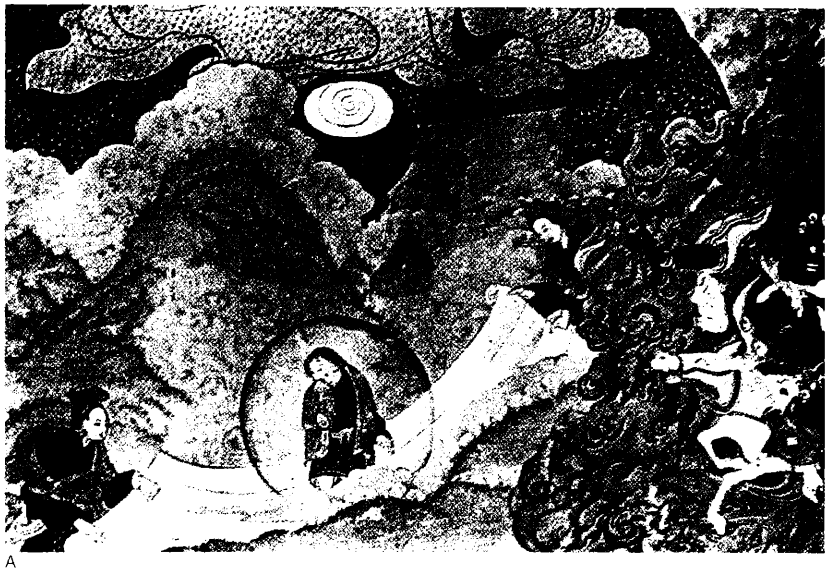
141. COSMO CRISTALLINO: Il ladro, nel *Misantropo* di Bruegel, 1568, Napoli, Museo Nazionale

opposti di essa: il primo cerca di entrarvi attraverso il varco apertosi nella superficie infranta, ma ne è impedito dal bastone, che è diritto; l'altro fugge dal lato opposto con la schiena piegata e il bastone storto, insegnando come ci si deve comportare per attraversare il mondo. Nei *Proverbi Fiamminghi* di Bruegel (1559),[54] il mondo-bolla è ancor più rimpicciolito e privo di giardino: l'uomo si sforza di penetrarvi, mettendosi questa volta in ginocchio, ma senza successo. Nel *Misantropo* (1568)[55] la bolla di vetro racchiude un ladro che sta per impadronirsi di una borsa (fig. 141). La sua vittima se ne va, vestita di abiti scuri, e la didascalia spiega:

> Je porte le deuil voyant le monde
> qui en tant de fraudes abonde.*

Il mondo-cosmo diventa il mondo-ambiente umano, con i suoi vizi e con le sue degradazioni, pur conservando la croce dell'*orbis*.

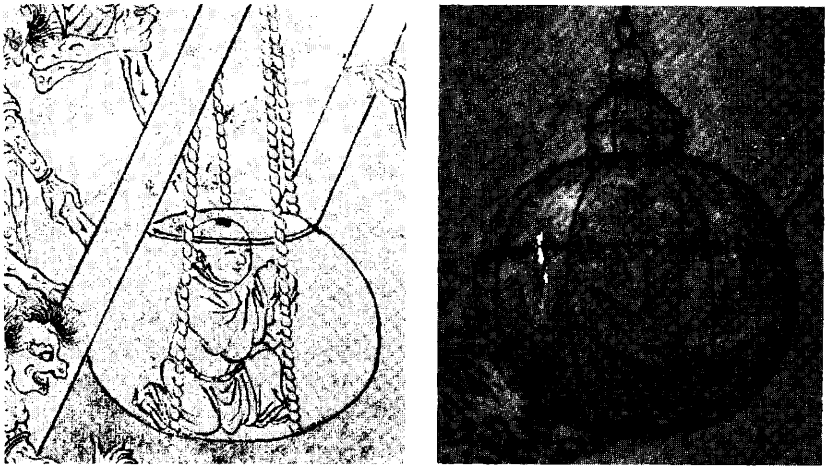
* « Il lutto porto vedendo il mondo / che di tante frodi abbonda ».



A

B

142-143. AUREOLE DI VETRO: A. La visione del monaco bSod-nams, 1439-1505, pittura tibetana, Parigi, Musée Guimet. Foto Musées Nationaux. B. Personaggi grotteschi in una mandorla, particolare della *Dulle Griet* di Bruegel, 1564, Anversa, Mayer van den Bergh Museum



A B

144. PERSONAGGI CHIUSI IN VASI DI VETRO: A. Il figlio della Madre dei Demoni imprigionato dal Buddha in un vaso per le elemosine, da Li Lung-mien, 1081, Parigi, Musée Guimet. B. Uomini in una sfera di cristallo, Pieter Bruegel, particolare della *Dulle Griet*, 1564, Anversa, Mayer van den Bergh Museum

Scosso da queste tribolazioni, il mondo-oggetto minaccia di infrangersi in mille pezzi: il mondo di vetro implica l'idea della fragilità delle cose. Il tema ha ispirato a Goethe una scena del *Faust*; le scimmie che giocano a palla nella cucina delle streghe riaffermano questa concezione:

Das ist die Welt;
Sie steigt und fällt
Und rollt beständig,
Sie klingt wie Glas;
Wie bald bricht das.*

Nell'arte fiamminga questi globi contengono anche figure diaboliche: nella *Dulle Griet* di Bruegel, una mandorla simile a una bolla di sapone si posa su un battello. Vi si vedono tre grottesche figure ghignanti, una delle quali regge una palla (fig. 143). La stessa tavola mostra, inoltre, un vero e proprio recipiente sferico riempito di figure umane, sospeso a un lungo stelo come un lampione. In un disegno della *Lussuria*, dello stesso artista (1557),[56] la palla di vetro si gonfia all'interno di una conchiglia socchiusa, come un'enorme perla. Bosch, nel *Giardino delle delizie*,[57] la colloca

* « È il mondo; / Sale e scende, / E rotola continuamente, / E tintinna come vetro; / Come si spezza presto ».

sopra una pianta, come l'achenio di un soffione; alcune coppie di amanti si agitano dietro le pareti di vetro. Tolnay lo spiega con un antico adagio

> Glück und Glas,
> Wie bald bricht das.*

Ed è proprio il proverbio che, con la rima e tutto, si ritrova nella canzone delle scimmie di Goethe.

Il tema dei personaggi nelle bocce di vetro risulta dalla degenerazione del cosmo cristallino, ma si richiama anche a una favola sull'Inferno. Come si ricorderà, Buddha aveva imprigionato in un vaso per le elemosine il figlio minore di Kuei-tzu-Mu, madre dei diecimila demoni. Questo vaso era di vetro e aveva la forma di un globo (fig. 144). Il 'makemono' attribuito a Li Lung-mien lo mostra sospeso a una impalcatura, in mezzo al turbine dei demoni. Il fanciullo appare profilato con nettezza.[58] Nelle fantasie fiamminghe, dove compare ugualmente tra i mostri scatenati, troviamo la stessa disposizione. Anche la leggenda dei diavoli chiusi dentro fiale di vetro ha avuto larga diffusione nel Medioevo,[59] ma la rappresentazione più antica e più vicina a queste visioni che ci sia pervenuta si trova sul rotolo cinese assieme a un'orda che prefigura il Tartaro gotico.

II

Una vita multiforme, umana o animale, si impadronisce progressivamente dell'universo intero: la si scopre fin nelle montagne e nelle rocce. Per il Tolnay,[60] certe colline di Bruegel sono come mostri sonnolenti: « Gli alberi e gli arbusti spuntano sul loro dorso come un vello, fitto dove il corpo si piega, rado dove s'inarca ». Gli uni sono grassi, gli altri ossuti: e ciascuno ha una sua fisionomia e una vita propria. Formulata già da Niccolò Cusano e da Marsilio Ficino, l'idea della natura zoomorfa prende nell'artista una forma plastica. Gli umanisti del Quattrocento ne hanno mutuato gli elementi dall'antico Egitto, attraverso la mediazione della Grecia, ma l'idea ha egualmente origini estremo-orientali.

Lo Sterling[61] ha stabilito una complessa rete di analogie tra il paesaggio fantastico occidentale e quello cinese: stesse visioni d'acqua e di montagne, stessa fluidità, stesse bizzarrie, rocce aguz-

* « Felicità e vetro, / Come si spezzan presto ».

ze e i geyser di pietra, spesso una identità nei particolari. Il paesaggio animale completa questi accostamenti. In nessun luogo tranne in Cina, del resto, esiste su di esso una teoria più esplicita.

Il sistema topografico Fêng-Shui [62] – il vento e l'acqua,– « incomprensibile come il vento, inafferrabile come l'acqua », è interamente fondato su questo principio. Esso fa parte dei dogmi astrologici ma è la terra che ritrasmette gli influssi del cielo. Il disegno delle sue asperità ha dunque lo stesso valore delle costellazioni, e si legge allo stesso modo.

Forze segrete animano la crosta terrestre. Si compongono di due correnti, la corrente maschile e la corrente femminile, positivo e negativo, drago azzurro e tigre bianca. La natura respira e vive con questi animali il cui profilo si rivela nel contorno del suolo. Il tronco e le membra del drago si disegnano sulle montagne e sulle colline; vi scopriamo le sue vene e le sue arterie. Ma il drago non è mai solo: vicino a lui, sempre, scivola furtiva la tigre. I corpi dei mostri non sono inerti; anzi, si muovono, e liberano una energia spirituale simile a un'esalazione. È come il soffio della terra che vivifica le sue forze segrete. Esiste un soffio dannoso e uno benefico, che s'intensifica verso il centro del corpo dell'animale e si indebolisce alle estremità. Ogni luogo è dominato da questa respirazione bestiale; per misurarne la potenza, bisogna localizzare la posizione esatta del vero drago e della vera tigre. Altri elementi hanno la loro importanza: così certe vette corrispondono ai pianeti, il picco aguzzo a Marte, il picco altissimo ma arrotondato a Venere, dei quali essi riflettono l'irradiarsi. Una montagna a forma di campana, con i tratti di Venere sulla cima, fa diffondere una luce mortale all'Orsa Maggiore. Molto malefiche sono le colline che hanno l'aspetto d'occhio di cavallo, di tartaruga o di paniere. Tutto conta nella topografia di un luogo, ogni accidente del suolo esercita un influsso sul destino degli uomini che vi abitano.

L'origine di questa geomanzia, elaborata in relazione al culto dei morti che dettano la loro volontà dalle tombe, risale a un'epoca antica. È già praticata al tempo degli Han, eppure è sotto il regno Sung che essa assume il proprio carattere definitivo e metodico, sopravvissuto fino ai nostri giorni. Il principio Fêng-Shui fu ancora utilizzato per cercare un'area dal soffio nefasto per le concessioni europee.

Un insieme di regole per scoprire gli organismi viventi all'interno dei blocchi inanimati si trova dunque inserito in una certa visione del mondo. È un pensiero metafisico, che implica però uno stile, una concezione d'artista. Comunque esso ci dà la chiave per avvicinarci a quei paesaggi allucinanti della pittura cinese

in cui le montagne e le rocce si ergono in uno scontro di animali e di giganti oppure si assopiscono con le loro creste fumanti, come creature preistoriche. Si possono riconoscere profili di belve e di uomini nelle pareti rocciose che s'inarcano in un paesaggio dipinto probabilmente in epoca T'ang.[63] In un altro attribuito a Li Shan (inizi del Duecento),[64] le rocce aguzze salgono a fasci e piattaforme, dove vediamo disegnarsi da ogni parte teste umane e animali, sospese sopra un'immensa spianata (fig. 145). Esse sembrano movimenti di bruma e condensazioni di macchie, ma uno sguardo più attento resta affascinato dalla visione degli esseri che appaiono nel caos pietroso. Fauci bestiali emergono dalle rocce sul bordo del fiume che sembra inghiottire i mostri. I trattati di pittura ricordano spesso queste interpretazioni. Jao Tzu-jan, teorico dell'epoca Sung, si esprime come un geomante: « le montagne devono avere pulsazioni, cosicché esse siano come corpi viventi e non come cose morte ».[65] A ogni istante, le espressioni tecniche ricordano questa doppia accezione. Chang Yen-yüan (X secolo)[66] paragona i picchi delle pitture Wei alle dita della mano aperta all'estremità d'un braccio teso. Fra i diversi tratti inventati all'epoca T'ang per delineare la struttura delle montagne, figurano il tratto increspato come la faccia del Diavolo o come lo scheletro dell'uomo, il tratto increspato come il dente del cavallo e il tratto increspato come il pelo del bue.[67] Han-Cho dichiara che in una cerchia di montagne deve esserci sempre un « ospite », un picco più alto dei suoi « convitati ».[68] Anche se a un dato momento i termini immaginati finiscono per diventare pura nomenclatura, essi conservano, tuttavia, il ricordo di una interpretazione filosofica.

L'Islam riprende queste forme animali nelle sue rocce convenzionali e fantastiche, trasposizione delle rocce cinesi. In uno *Shāhnāmè* del 1393,[69] due tigri sono racchiuse nella sommità della collina (fig. 146), cosparsa di fiori come un tappeto. L'indurimento delle linee del contorno ne mette in evidenza le silhouette, tanto che i felini appaiono pronti a staccarsi dal suolo e a balzare sulla preda. Una faccia umana emerge tra i canaloni di una montagna d'ambra, raffigurata nelle *Meraviglie della Natura* del 1388.[70] Gli esseri minerali si moltiplicano con le rocce spugnose dipinte dei pittori timuridi, che nascono dalla trasposizione nel tratteggio delle ombre e dei toni. Elaborate in questo modo, la bruma e la fluidità si cristallizzano in rigonfiamenti porosi e le pareti rocciose diventano simili a polipi in cui si distinguono a volte anche creature viventi. I tratti e i punti,[71] che delineano le escrescenze, disegnano allora bocche e innumerevoli occhi.[72] Intere teste di personaggi e di animali si ritagliano nel loro ammassarsi.[73] Il paesaggio roccioso di una scena di caccia (Herāt, ca. 1460)[74] è un bru-

145. ROCCE ANTROPOMORFE E ZOOMORFE: Li-chan, inizi del Duecento, Washington, Freer Gallery. Foto del museo

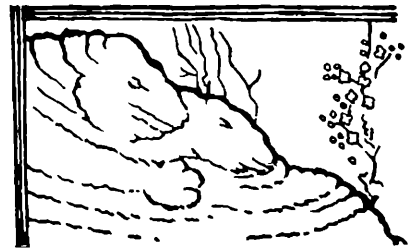
lichio di maschere di bestie selvagge e di visi mostruosi. I cavalieri che galoppano sotto un cielo greve di nuvole cinesi sembrano attaccare le pietre, più che le tigri e gli stambecchi. Colline eseguite con tocchi color malva, rossi, avana, vermicolate, che abbozzano forme animali, sono state notate, tra le altre, in un manoscritto della scuola di Širāz (1539).[75] Con le loro masse aggrovigliate, queste montagne evocano talvolta gli elefanti e i cammelli indù formati dalla combinazione di esseri diversi. Tutto si muove in questa natura zoomorfa: fauci, volti, becchi si mostrano minacciosi dovunque.

In Europa, anche Brunetto Latini[76] e Leonardo da Vinci[77] scoprono organismi viventi all'interno delle masse inerti del mondo, ma li paragonano soprattutto all'uomo, il microcosmo, con le ossa che sorreggono la carne corrispondenti alle rocce che sorreggono il suolo, con il lago del sangue che si ramifica in un'infinità di vene corrispondente all'oceano che si ramifica in una infinità di fiumi e con una respirazione terrestre rivelata dalle maree. Niccolò Cusano (1400-1464)[78] paragona la Terra a un animale il cui pelo costituisce le foreste. Ma qui si tratta di ragionamenti e di raffronti piuttosto che di visioni dirette come avviene invece nella topografia orientale.

In Occidente il sistema Fêng-Shui si riflette non in questi scritti filosofici ma nell'immagine del lapislazzuli di un *Erbario* gotico del Trecento,[79] dove la pietra è accompagnata dalla tigre e dal drago, le due bestie cinesi che vanno sempre insieme. Il felino emerge dalla massa stessa della roccia, in cui si vedono chiaramente profilate la testa chiazzata e le zampe artigliate (fig. 146). La belva è affrontata da un uomo che brandisce un piccone, non si sa bene se per assalirla o per difendersi, sorpreso dall'apparizione. Comunque sia, l'animale si dimostra pieno di vita: il raggio di un corpo celeste lo illumina, mettendo in evidenza il suo rapporto con gli astri. La tigre ha tutto lo splendore del minerale che rappresenta, un mirabile azzurro. Il drago, invece, è semplicemente collocato sulla sommità. In questa composizione è compendiata tutta la dottrina Fêng-Shui, e in un modo assai più esplicito che non nei paesaggi islamici.

L'illustrazione va confrontata con un disegno seicentesco che esprime la stessa geomanzia. « Una montagna nella provincia di Kiamsi, divisa in due cime di cui la più alta rappresenta un Drago, la più bassa una Tigre che sembrano combattersi », riprodotta da Athanasius Kircher,[80] mostra i due animali sulla superficie della roccia nella quale sono teoricamente chiusi. Gli elementi comuni alle due figure derivano senza dubbio da un modello simile (fig. 146).

A

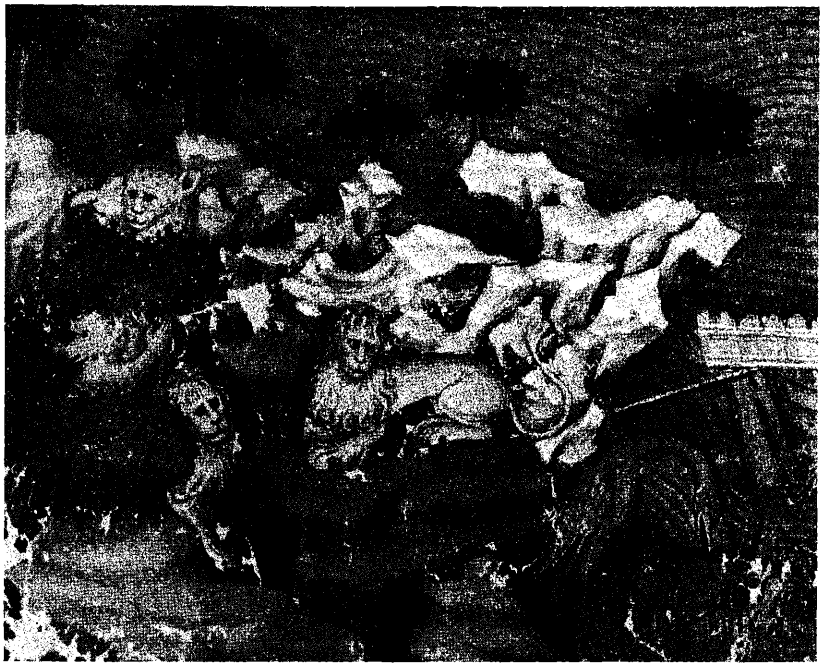


B

C

146. LA TIGRE E IL DRAGO DELLA MONTAGNA: A. *Trattato della Natura*, Italia, Trecento. B. *Shāh-nāmè*, Širāz, 1393. C. Athanasius Kircher, *China illustrata*, 1667: « Roccia tigre » e « roccia drago »

147-148. MONTAGNE ZOOMORFE: A. *San Cristoforo* di Pieter Huys, Winterthur, coll. Reinhart. Foto del museo. B. *San Cristoforo*, Scuola di Hieronymus Bosch, Digione, Musée des Beaux-Arts. Foto A. Berlin



149. ROCCIA CON VOLTO UMANO: Marco Polo, *Il libro del Gran Khan*, ca. 1400 (particolare), Oxford, Bodleian Library. Foto della biblioteca

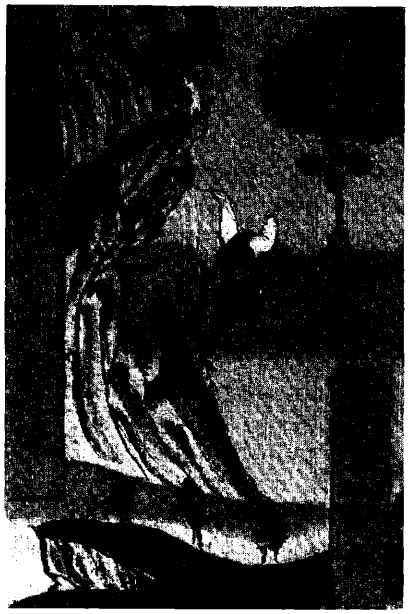
Nel frattempo però anche il drago verrà inserito nelle configurazioni del suolo. Dietro il *San Cristoforo* di Winterthur[81] e di Digione, le colline sono animate: hanno occhi e mascelle aperte che sembrano minacciare il santo (figg. 147-148). Anche nell'*Orgoglio* di Bruegel (1557) una montagna ha fauci aperte e sul dorso le spunta non solo un albero, ma anche una cresta dentellata. Le forme animali del mondo sono state fortemente sentite da Bosch: la Terra intera è in movimento; popolata di mostri, è essa stessa un mostro gigantesco. Tutta la superficie terrestre è come scossa da contrazioni: le gibbosità evocano il gioco dei muscoli, i canaloni sembrano cicatrici. Nel *Giardino delle delizie* i vulcani che sputano fuoco spalancano le mascelle del Leviatano. In uno schizzo di Berlino,[82] un campo è tutto cosparso di ocelli, come i fianchi degli animali dell'Apocalisse o le rocce timuridi, e due orecchie umane si drizzano nella foresta. Il disegno illustra un proverbio fiammingo: « Il bosco ha orecchie e la prateria occhi », riprendendo la stessa idea di un paesaggio demoniaco. Un soffio

pernicioso esala in queste contrade. Se la pittura dell'Estremo Oriente procede generalmente per suggestione, spesso l'Occidente evoca questa vita bestiale con una certa brutalità. Il sistema è modulato differentemente: in Cina sono rocce vaporanti, in Persia indurite nella calligrafia e ricoperte di smalto, in Fiandra sono di una realtà quasi materiale.

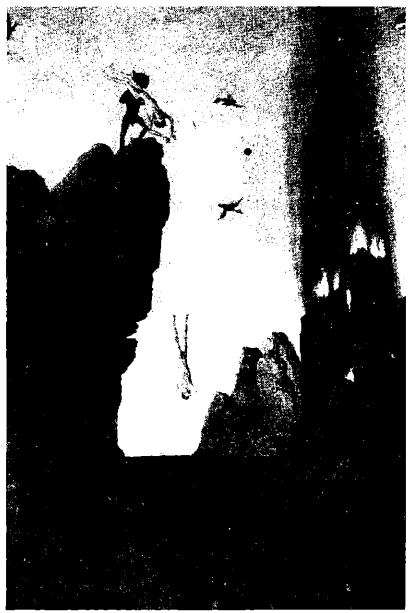
La pittura occidentale rivela anche sagome umane in rocce che non sono soltanto le ossa della natura. È un caso? Ma una delle prime figurazioni appare in un racconto di Marco Polo[83] in cui un picco asiatico assume i tratti di una faccia barbuta, coperta da un albero come una delle teste nello scoglio Li Shan (fig. 149). In una *Tentazione* della scuola di Bruegel[84] si notano due teste scolpite nella montagna, di cui una è coperta da un alto cappello a punta alla moda cinese. Nel 'Maître de Flémalle',[85] due rocce formidabili, simili a due giganti, incombono su una città. Esse ricompaiono in Thierry Bouts (*Inferno* del Louvre) con le loro facce scure che si stagliano nel cielo pallido: si distinguono nettamente la fronte, il naso, la bocca e il mento. Dalla vetta, un diavolo scaglia i reprobi nell'abisso e i visi di pietra sembrano seguirli con lo sguardo nella loro caduta. L'episodio del personaggio fatto precipitare dall'alto di un picco figura anche su uno stendardo di Tun-huang (intorno al X secolo),[86] in cui un uomo gettato da un brigante dalla cima del monte Kin-kang è trattenuto in aria da un miracolo di Avalokiteśvara. Sospeso nel vuoto con la testa verso il basso, egli si trova bloccato nello stesso punto del reprobo di Bouts (fig. 150). In Simon Marmion, i due giganti assistono alla creazione dell'anima umana,[87] mentre Bosch fa nascere Eva in presenza di un misterioso colosso che si erge al margine della foresta. È una montagna scoscesa, con un ciuffo di capelli e un copricapo di piume. Il suo occhio indifferente osserva la scena della creazione. Le rupi aggrovigliate non sono soltanto una decorazione, ma partecipano al dramma come attori muti.

In Cina, la roccia umanizzata ha quasi gli stessi lineamenti. Li Ch'êng (X secolo)[88] ce la mostra sotto la neve, solitaria, tranquillamente seduta nella vallata. Sembra che dorma, e il silenzio dell'inverno è suggerito più da questa figura che dal bianco tappeto. In Kuan T'ung, un pittore degli inizi del X secolo, molto apprezzato nell'epoca Yüan, l'uomo-roccia si eleva orgogliosamente al di sopra del caos delle scarpate folte di vegetazione.[89] Egli le domina con la sua testa dal profilo nettamente stagliato, la bocca serrata, lo sguardo cupo. È l'« ospite » che riceve i suoi invitati rupestri. Per la statura e il posto che occupa nel paesaggio, è assai vicino alla grande rupe scoscesa di Bosch (figg. 151-152).

L'Estremo Oriente e l'Occidente sono stati un terreno fecondo



A



B

150. L'UOMO PRECIPITATO DALLA ROCCIA: A. Miracolo di Avalokiteśvara, stendardo di Tun-huang, X secolo, Parigi, Musée Guimet. B. *La caduta dei reprobi* di Thierry Bouts, particolare, ca. 1470, Parigi, Louvre, in deposito al Museo di Lilla. Foto Musées Nationaux

A

B

151-152. ROCCE ANTROPOMORFE: A. Kuan T'ung, inizio del X secolo, Pechino, Museo del Palazzo. B. Hieronymus Bosch, *Il Paradiso Terrestre*, sportello del *Carro di Fieno*, particolare, Madrid, Prado

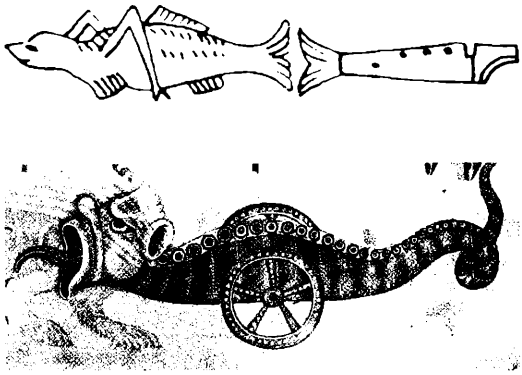
di metamorfosi identiche. Intravvisti nelle irregolarità accidentate della natura inorganica, in esse prendono vita esseri organici, secondo procedimenti simili. In certi casi queste concordanze possono spiegarsi con un'analogia d'interpretazione: immagini identiche sono suscitate da forme identiche, e non è forse vero che le rocce nascondono dovunque queste rassomiglianze? Perché i lineamenti vengano alla luce basterà seguire il metodo che in un passo famoso Leonardo da Vinci consiglia per osservare le macchie che si formano sulla superficie dei muri come sulle pietre naturali: « Li quali sebbene sieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nuove invenzioni, sì di componimenti di battaglie, d'animali, e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché sieno causa di farti onore. Perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che vuoi figurare, come le membra degli animali, e le membra dei paesi, cioè sassi, piante e simili ».[90]

La tecnica e perfino i temi di queste composizioni, il gioco delle immagini al di là dello schermo inorganico sono riassunti qui in poche parole, che sono anche la descrizione formale del procedimento utilizzato in Occidente fino dal Trecento. Petrucci ha messo a confronto questo passo di Leonardo[91] con la ricetta di pittura data nell'XI secolo da Sung Ti: « Scegliete un vecchio muro in rovina, stendete su di esso un pezzo di seta bianca. Guardatelo poi sera e mattina, finché attraverso la seta possiate vedere questa rovina, le sue protuberanze, i suoi livelli, gli zigzag, le fenditure, fissandoli nel vostro spirito e nei vostri occhi. Fate delle prominenze le vostre montagne, delle parti più basse le vostre acque, degli incavi i vostri burroni, delle fenditure i torrenti, delle parti più chiare i punti più vicini, di quelle più oscure i punti più lontani. Fissate tutto ciò profondamente in voi e ben presto vedrete uomini, uccelli, piante, alberi e figure che volano o si muovono in mezzo a essi. Voi potrete allora usare il pennello seguendo la vostra fantasia. E il risultato sarà una cosa del cielo e non dell'uomo ».

Non si saprebbe credere a un incontro di geni. Sono analoghe non soltanto l'idea ma anche le espressioni: soltanto il pezzo di seta teso davanti alle pietre manca in Leonardo; ma l'uomo occidentale è forse incapace di vedere le ombre e i tratti ricoperti da un tessuto quando perfino un figlio del Celeste Impero li vede solo dopo una lunga contemplazione. E Aitone non aveva forse detto che « les Cathaïns sont ceulx qui voient de deux yeulx », mentre i Latini sono ciechi d'un occhio?

III

La mescolanza di corpi viventi e materie inorganiche diventa un'ossessione alla quale non sfuggono neppure gli oggetti, che ricevono quindi gli artigli, i denti, la turbolenza e la ferocia dell'animale. Li vediamo uniti al quadrupede e perfino all'uomo: il ferro, l'argilla, il legno si fondono con la carne. Un pesce-fischietto figura fra gli animali dell'*Hortus Sanitatis* di Magonza (1491) (fig. 153)[92] e un drago su ruote, un mostro orientale, figura nel *Salterio Louterell*[93] del 1340 (fig. 154). Nella *Bibbia* di Colonia (ca. 1478)[94] l'angelo dell'*Apocalisse*, che ha per gambe due colonne e per braccia e torso una nuvola tormentata, pieghettata alla maniera cinese, dà il libro a san Giovanni, che lo afferra stretto (fig. 155). Si potrebbe definire la trascrizione letterale di un testo: « E vidi un altro angelo potente scendere dal cielo, avvolto in una nuvola ... e le sue gambe erano come colonne di fuoco » (*Apocalisse*, X, 1).



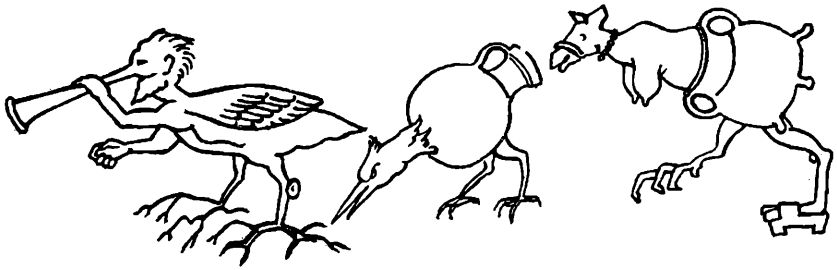
153. PESCE FISCHIETTO: *Hortus Sanitatis*, Magonza, 1491

154. DRAGO CON LE RUOTE: *Salterio Louterell*, ca. 1340, Londra, British Museum. Foto del museo

155. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE: *Bibbia* di Colonia, ca. 1478

Tuttavia, essa si presenta come un'innovazione. Fino ad allora non si era mai avuto un angelo composito nella rappresentazione di questa scena. Consacrata da Dürer (1498), la figura si ritroverà a lungo in tutte le visioni di san Giovanni.

La teratologia fiamminga eccelle in queste combinazioni di oggetti e di esseri, ed è a Bosch che dobbiamo una delle più belle collezioni. Nella *Tentazione* del Prado, sant'Antonio vede apparire, tra i mostri che lo assalgono, corpi inanimati dotati di membra e di occhi. Nel ruscello, un sasso lo guarda fissamente; una scatola a forma di torre avanza verso di lui, brandendo un martello. Nel *Giudizio finale*, conosciuto nell'incisione di Alart di Hameel,[95] un paniere corre su gambe grassocce. Nella *Tentazione* di



156. OGGETTI ANIMATI: Cambrai, manoscritto 124, Cinquecento

Lisbona[96] figura una giara dalle zampe di cavallo. Il naso di un diavolo del *Carro di Fieno*[97] è una tromba. Una simile fauna da arredamento non s'era mai vista prima, ma ormai si andrà diffondendo nei quadri e sui margini dei libri. In Pieter Huys[98] una brocca è trasformata in uomo: ha una testa e braccia, ma non i piedi. Un manoscritto di Cambrai del XVI secolo[99] mostra alcuni uccelli fatti con vasi, e inoltre vasi dal busto di donna e dalla testa d'asino, una lunga tromba al posto del naso, come nel demone di Bosch (fig. 156).

Bruegel[100] non si stanca di moltiplicare queste composizioni: un orciuolo con le braccia, un barile con quattro zampe, alcuni edifici e un mulino con lineamenti umani, casseforti in lotta con salvadanai. Tutte le frontiere che ancora separavano i mondi crollano una dopo l'altra: dopo i corpi inorganici della natura, le cose fatte dalle mani dell'uomo diventano anch'esse creature viventi ed entrano nel campo nemico, e spiano, inseguono, attaccano gli uomini che le hanno fabbricate. La rivolta è generale.

Alcune specie di questo bestiario ricordano certi vasi plastici greco-romani di cui l'Islam ha ripreso la tradizione nel Duecento e nel Trecento: il vaso di Pieter Huys è un canopo. Ma la maggior parte degli oggetti animati rivelano un carattere più virulen-

A

B

157-158. OGGETTI ANIMATI: A. Hieronymus Bosch, *La tentazione di sant'Antonio,* Madrid, Prado. Foto Anderson-Giraudon. B. Tosa Mitsuaki, *Yorimitsu assalito dai fantasmi,* metà del Trecento

to, più audace, più fantastico degli ibridi di ceramica. E anche qui è stato l'Estremo Oriente che, per primo, ha saputo dare a queste unioni fra l'utensile e la bestia una vita e una passione così intense. È là, e là soltanto, che prima di questo periodo si sono visti rappresentati pittoricamente questi esseri compositi. Del resto, essi fanno la loro comparsa al centro di un'azione, come ribelli e complici del diavolo.

Le più antiche raffigurazioni che ci siano state conservate provengono non dalla Cina, ma dal Giappone. L'immagine di Yorimitsu assalito dai demoni, attribuita a Tosa Mitsuaki (metà del Trecento),[101] mostra l'eroe, dopo che ha combattuto con i suoi quattro compagni contro i mostri, seduto in una notte di tempesta, nell'angolo di una stanza in una casa dove l'ha condotto un teschio (fig. 158). L'uomo è sereno e immobile come un monaco. Ma, tutt'attorno a lui, comincia una misteriosa agitazione: spiriti, ombre, si risvegliano, muovono verso di lui, demoni e bestie emergono dalle profondità notturne e insieme con essi, una processione di oggetti: una ciotola rovesciata corre sui suoi manici; una valigia con occhi e una bocca per serratura avanza sul dorso di una creatura umana; un coltello inguainato trotta su due zampe. È una *Tentazione*, che però anticipa di più di un secolo le grandi composizioni occidentali. Il soggetto è molto diffuso nell'iconografia estremo-orientale, ed è ancora frequente nel Settecento.[102] Tra le innumerevoli varietà di oggetti viventi – l'oggetto stesso trasfigurato, l'oggetto con membra aggiunte, l'oggetto innestato sull'organismo di un altro essere – ve n'è una che sembra specifica a questo bestiario: l'oggetto personificato. L'oggetto in se stesso non cambia, ma si prolunga nella figura del personaggio che lo mette in movimento. La silhouette è quella di un uomo che porta sul capo o che ha indosso una cassa o una pentola. Non si tratta però di un uomo vero e proprio, bensì d'un utensile da cucina, di una cassetta umanizzati, dotati di forma e di intelligenza umane. Il *Corteo dei Cento Demoni*, attribuito a Tosa Mitsunobu (morto nel 1525),[103] ne ha tutta una schiera. Piatti, brocche, vasi, scodelle galoppano sulle spalle e sulla testa dei diavoli. Creature simili si dibattono in Bosch, contemporaneo del pittore giapponese: in un disegno di Oxford è un cappello, nel *Giudizio finale* di Vienna una campana, altrove una cesta di vimini che si spostano, calcati su figure umane (figg. 159-160-161). Potrebbero unirsi tutti quanti alla precipitosa corsa dei demoni estremo-orientali senza sentirsi spaesati. Un sogno buddhista percorre, del resto, numerose *Tentazioni* occidentali, in cui tutti questi mostri compositi fanno irruzione.

A

B

C

159-160-161. OGGETTI UMANIZZATI: A. Tosa Mitsunobu, *Corteo dei Cento Demoni*, inizi del Cinquecento. B. Hieronymus Cock, da un *Giudizio finale* di Bosch. C. Alart di Hameel, da un *Giudizio finale* di Bosch

VII *Grandi temi buddhisti*

I. TENTAZIONI BUDDHISTE E TENTAZIONI OCCIDENTALI: Le *Tentazioni* dell'Asia Orientale e la *Tentazione* di Buddha. Le leggende orientali di sant'Antonio. Sostituzione delle prove successive con un assalto universale a sant'Antonio.

II. DANZE MACABRE E CADAVERI DECOMPOSTI: L'incontro con i Morti nel Medioevo, i morti coricati, i morti in piedi, i morti danzanti. Le larve antiche. Il terzo e quarto incontro di Bodhisattva. Gli stadi della morte in Occidente. La scultura funeraria. I morti in piedi: colloquio di uno scheletro e di un monaco a Qizil e negli affreschi italiani. Gli scheletri demonizzati, i Vetāla e i Sitipati. Le danze macabre lamaiche. Pechino, centro lamaico e francescano. I Sitipati di Wolgemut.

III. I MAṆḌALA: Il *maṇḍala* buddhista. Il *maṇḍala* gotico. La Ruota della Trasmigrazione e le sue metamorfosi occidentali.

IV. IL CHI GOTICO.

La scena di Yorimitsu circondato dai mostri è come una *Tentazione* in cui i prodigi e gli spiriti del Male emergono da ogni parte. Anche l'irruzione delle schiere di Kuei-tzu-Mu e il corteo dei Cento Demoni indicano lo scatenarsi della natura. È lo stesso sollevamento in massa, il gigantesco assalto di tutte le forze nemiche che l'Occidente spiega attorno al santo eremita. Ma in Estremo Oriente, le *Tentazioni* si moltiplicano partendo dalla leggenda di Buddha. Prima di divenire Šakyamuni, il Saggio, l'Onnipotente, anche Gothama ha dovuto resistere al Diavolo.

Ricordiamo, in poche parole, le fasi della sua illuminazione. Il Bodhisattva è seduto ai piedi dell'albero della Bodhi ed entra in meditazione: sta per raggiungere la saggezza perfetta e per diventare il salvatore del mondo. È questo il momento che Pāpīyān (Māra) sceglie per lanciare il suo attacco: come prima mossa scatena contro il Predestinato « il suo esercito di quattro corpi di truppa, formidabile, quale né gli dèi né gli uomini avevano visto l'eguale né inteso parlare ». Il *Lalita-Vistara*[1] ci dà la descrizione di questi soldati. Si vedono creature « dotate della facoltà di cambiare a piacimento il proprio viso e di trasformarsi in cento milioni di modi ... con ventri, piedi e mani deformi ... visi splendenti di un terribile splendore, visi e denti difformi ... alcuni avevano corpi fiammeggianti ... alcuni, portando montagne in fiamme, si avvicinavano fieramente, stando sopra altre montagne in fiamme ... alcuni avevano orecchie di elefante, orecchie pendenti. Alcuni avevano il ventre come una montagna ... altri avevano il ventre come una brocca ... Alcuni avevano corpi deboli, formati da un ammasso di ossa ... ». Tutti i mostri dell'Inferno sono riuniti in questa battaglia, « facendo nascere nuvole nere, producendo una notte nera, provocando frastuono ». Lanciano frecce, pietre, asce, ma i proiettili si cambiano in fiori. Allora Māra fa cadere le piogge per inghiottire il Beato in un diluvio, ma il principe è protetto dal serpente Mucilinda che lo ripara nelle sue spire, e al diavolo non resta che tentare la sua ultima carta, la seduzione. Invia le proprie figlie che cercano di turbarlo con i trentadue raggiri della magia femminile, velandosi e svelandosi, mostrando i seni, facendo risuonare gli anelli delle loro caviglie, scoprendo le cosce simili alla proboscide dell'elefante. Ma l'esposizione delle loro attrattive fisiche resta vana. Il Beato trionfa ancora vedendole sconce e impure, con « il corpo che si consuma, fragile e avvolto di dolore ». Così, nelle raffigurazioni della scena viene spesso mostrata, tra le seduttrici, una donna vecchia e de-

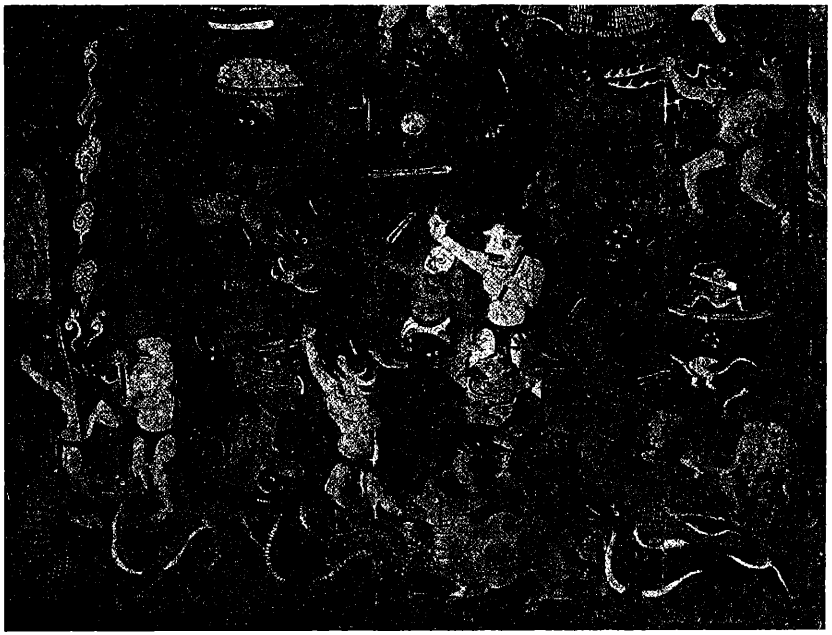
forme, oppure tutte le figlie di Māra mutate in vecchie decrepite.[2] Egli si immerge di nuovo nei suoi pensieri, afferra infine il significato segreto delle cose, e si eleva all'ultima consacrazione: il Bodhisattva diventa Buddha.

La scena è rappresentata frequentemente sia nella scultura sia nella pittura. Su uno stendardo di Tun-huang (intorno al X secolo) (fig. 162), la sua selvaggia grandezza ha un aspetto fatato. Essa conserva invece un carattere più arcaico nel Tibet, ma resta dovunque fedele al testo, da cui i pittori di demoni hanno spesso tratto ispirazione. Così, i diavoli che trasportano rocce e salgono sui picchi nel corteo di Kuei-tzu-Mu, sul rotolo attribuito a Li Lung-mien, sono la trasposizione pittorica di un passo ben preciso. Tutte le *Tentazioni* estremo-orientali si ispirano più o meno direttamente a questa visione, e lo schieramento di queste orde demoniache si riflette ancora nelle tarde raffigurazioni di sant'Antonio.

Nata nell'Egitto copto, aperto alle grandi correnti orientali, la leggenda stessa del padre dei monaci cristiani, quale appare nel contemporaneo sant'Atanasio, è stata avvicinata alla mitologia buddhista. Per molti studiosi,[3] anzi, l'eremita è più indostano che palestinese. Una versione derivata da fonti arabe, tradotte nel 1342 dal domenicano Alphonsus Hispanus,[4] arricchisce la leggenda di un altro elemento orientale, l'episodio di una regina che trascina l'anacoreta nel proprio palazzo.

Secondo le tradizioni, il monaco doveva superare parecchie prove: un attacco in una tomba da parte dei demoni, un assalto di demoni sotto forma di animali (lupo, leopardo, orso, leone, serpente e scorpione), una lotta tra gli angeli e i demoni attorno al santo sollevato in aria nell'estasi, la tentazione del disco d'argento e del mucchio d'oro, la visione del mondo, avvolto in una grande rete, che tende le sue trappole, e infine l'apparizione del Diavolo sotto l'aspetto di una donna, di un fauno, di un centauro, di un ragazzo negro e di una statua. La storia differisce sensibilmente dalle sue ultime raffigurazioni fiamminghe in cui non vi sono fasi separate ma un assalto unico e in cui i mostri demoniaci non hanno più un rapporto diretto con le fonti letterarie. Le miniature delle sillogi antoniane di La Valletta (1426) e di Firenze (1435),[5] la tavola del Maestro della Genealogia della Vergine di Monaco (ca. 1500),[6] che seguono strettamente la narrazione, hanno per soggetto centrale l'incontro degli eremiti. Le *Tentazioni* si sparpagliano in una serie di scenette.

L'esplosione delle forze del male avviene attorno al santo nell'incisione di Schongauer (prima del 1473), che in generale si considera un'illustrazione dell'episodio in cui Antonio, sollevato in aria nell'estasi, si trova alle prese con i diavoli, mentre gli an-



162. LA TENTAZIONE DI BUDDHA, L'ASSALTO DI MĀRA (particolare): Tun-huang, circa X secolo, Parigi, Musée Guimet

geli lo aiutano a toccare di nuovo il suolo. In realtà, qui Antonio è innalzato più da uno sciame di orride creature che dagli slanci della sua anima, e non vi è un solo angelo.

L'immagine è stata accostata alla raffigurazione di san Gutlac su un disegno inglese della prima metà del Duecento, perfettamente conforme al testo di una relazione del IX secolo: l'eremita dell'isola di Crowland è sollevato in aria dai demoni che lo trascinano poi all'Inferno.[7] Il turbine selvaggio, gli esseri, i bastoni branditi sono molto simili. Sembra dunque che Schongauer si sia ricollegato a un sostrato antico,[8] mescolando le due leggende. Il rinnovamento delle *Tentazioni* nel Quattrocento comincia così con un prestito e una confusione,[9] e la visione prenderà il suo prodigioso avvio, in Bosch, Mandyn, Huys, Met de Blès, Bruegel, e negli artisti che da questi discendono, moltiplicando fantasie e mostruosità di diversissima provenienza.

La rappresentazione del santo rompe con la tradizione agiografica: l'eremita è solo un pretesto, un centro di attrazione attorno al quale si ricreano tutte le fantasmagorie e le allucinazioni del mondo. Mai l'anacoreta aveva subìto un simile attacco. Non si può non pensare alla leggenda in cui Satana si solleva contro un

dio. Per i loro eccessi, gli aspetti pittoreschi, le deformità, le *Tentazioni* occidentali hanno maggiore affinità con il carattere del testo di un *Lalita-Vistara* che non con le narrazioni degli storiografi cristiani. Gli esseri infernali e gli esseri grotteschi che vi prendono parte derivano dai principali repertori del Medioevo, ma arricchiti e raggruppati secondo uno spirito nuovo. Per lo più il monaco è seduto come Gothama ai piedi di un albero[10] e le apparizioni che lo tormentano hanno solo un tenue legame con le sue avventure. Il disco e il mucchio d'oro, la rete con le sue insidie, la statua, il fauno e il centauro sono spariti e, al loro posto, insorgono le schiere « che si trasformano in cento milioni di modi ». La natura stessa sembra associarvisi come il Diluvio attorno al Beato; anche qui il fuoco incendia la terra e le montagne. C'era proprio bisogno di scatenare un tale ciclone contro un umile solitario? Con i suoi oggetti demoniaci la *Tentazione* di Bosch del Museo del Prado è meno vicina alla leggenda cristiana che a una visione buddhista di demoni-brocca. Su una pala d'altare proveniente da Marienfeld (inizi del XVI secolo),[11] il santo sotto l'albero è assalito da uno scheletro che non è affatto menzionato nelle sue prove ma che figura tra le orde di Māra. Infine, le scene di seduzione hanno un accento di esotismo: come nell'assalto di Pāpīyān, le donne hanno un'importanza primaria: cortigiane e regine cercano di turbare l'anacoreta con tutte le loro malie. Nella *Tentazione* di Jan de Cock, non mostri compaiono davanti al santo, ma quattro giovinette diaboliche coperte di veli trasparenti e adorne di diademi.[12] In uno pseudo-Met de Blès,[13] due giovani donne dai seni sporgenti, con pesanti collane e bizzarri copricapo, sono presentate da una mezzana con corna di cervo, che sembra dire: « Guarda queste donne dal viso simile alla luna, dalla bocca simile al loto novello, dalla voce dolce e carezzevole, dai denti simili alla neve e all'argento », mentre l'atteggiamento del santo risponde: « Vedo il corpo riempito di materie impure e di una famiglia di vermi, ben presto assalito dalla distruzione e dalle infermità ... » (*Lalita-Vistara*, 1253). A Lisbona, nella tavola di Bosch, vi sono alcune figure esotiche, tra cui una negra; in Pieter Huys (Louvre), una peccatrice, dalle cosce e dal ventre dipinti, una donna velata all'orientale, una vecchia gobba (fig. 163). Quest'ultima si inserisce naturalmente nel gruppo degli esseri grotteschi ma resta vicina alla giovane bellezza lasciva. Anche la *Tentazione* attribuita a Patinier o a Matsys (Museo del Prado)[14] mostra una vecchia strega tra le giovani che offrono la mela a sant'Antonio. Rugosa e sdentata, scoprendo il petto flaccido, la donna appare come un simbolo della vanità. La vecchia dell'assalto di Māra non ha altro significato.

163. Pieter Huys, *La tentazione di sant'Antonio*, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux

Nella sua ultima manifestazione, la visione ritorna alle sorgenti che l'hanno nutrita alla nascita, si ricompone e si amplifica. Non si tratta di traduzioni o di trasposizioni dirette, ma di riferimenti, di prestiti sparsi, di vaghe reminiscenze, di concordanze volute o spontanee. Le cose avvengono in una medesima sfera drammatica e tutte le *Tentazioni* che ne hanno ripetuto i temi finiscono per confondersi. Tutte sarebbero potute intervenire in queste raffigurazioni di un assalto demoniaco, ma in una sola si è avuta questa grandiosa orchestrazione: la vita del santo è eclissata dalla storia di una misteriosa divinità lontana. Rinvigorita dapprima dalle sopravvivenze di antichi Inferni medioevali, *La tentazione di sant'Antonio* risente l'azione delle correnti orientali e prende dimensioni cosmiche sotto l'influsso di un mito più vasto di una semplice vita di eremita.

II

Anche un altro sogno di questo declino di Medioevo, la danza macabra, ha certe affinità con i cicli orientali. A pochi soggetti sono stati dedicati tanti studi.[15] Come è noto, lo spettacolo cominciò col *Racconto dei tre morti e dei tre vivi*,[16] in cui tre giovani incontrano tre cadaveri che ricordano loro la vanità del mondo. Il tema fu dipinto dapprima in Italia, dove si sviluppa in una serie che muove dagli affreschi di Santa Margherita presso Melfi e dalla cattedrale di Atri (ca. 1260), fino alle composizioni di Subiaco (1335), di Pisa (1350-1360), di Cremona (1419) e di Clusone (XV secolo). I morti sono raffigurati ora in piedi ora distesi nei loro feretri aperti. Spesso, si trova presente anche un eremita.

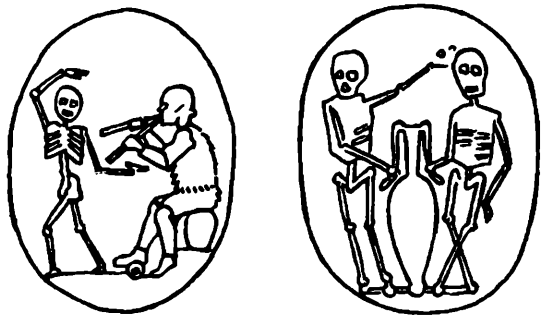
È in Francia però che troviamo le più antiche testimonianze poetiche su questo soggetto, da parte di Baudoin de Condé (ca. 1275) e Nicolas de Margival (prima del 1310). Un testo inglese (Walter Map) e un altro italiano del XII secolo, che in genere vengono citati come prima fonte, sono attualmente considerati apocrifi. Illustrazioni si trovano già in una raccolta di poesie eseguita per Maria di Brabante, seconda moglie di Filippo l'Ardito (fine del Duecento),[17] e su un affresco di Metz (Sainte-Ségolène, fine del Duecento-inizio del Trecento). Dipinti murali furono in seguito eseguiti a Kermaria, Jouet (Vienne), La Ferté-Loupière, Villiers-Saint-Benoît (Yonne) e Ennezat; inoltre, nelle *Heures* del duca di Berry e nei libri stampati (*Heures* di Jean du Pré). In Belgio, a Hal e a Bruxelles (chiesa di Sablon), la scena è raffigurata nei rilievi delle pietre angolari delle arcate. Lo scheletro fa la sua comparsa, a queste stesse date, nella tomba d'Adamo sotto la croce di Cristo,[18] ma comincia a trascinare i vivi nel suo sabba solo nel Quattrocento. Il Cimitero degli Innocenti di Parigi possedeva una delle più antiche tra queste figurazioni (1424), che sfortunatamente è andata distrutta. Vengono poi i dipinti di Londra (ca. 1440), Kermaria (1450-1460), Lubecca (1468), della Chaise-Dieu (1460-1470), di Basilea (metà del XV secolo). Nella seconda metà del Quattrocento i dipinti diventano sempre più frequenti, e nel 1485 Guyot Marchant stampa la sua prima *Danse Macabre*. La seconda edizione appare un anno dopo e contemporaneamente a una *Danse Macabre des Femmes*. Vérard, geloso di questo successo, ne pubblica una contraffazione nel 1492. L'esempio è seguito dagli editori di Lione e Troyes. La sfilata di uomini e di scheletri ricorda in ogni momento l'eguaglianza di tutti davanti alla morte. Künstle e Mâle hanno dimostrato che tra le prime immagini statiche e le immagini in azione si frapposero degli spettacoli teatrali veri e propri.

L'apparizione dei trapassati avviene così in due tempi: dapprima parlano, si muovono, e stanno anche in piedi, ma non si mescolano ancora alla vita stessa, poi, assai più tardi, invadono il mondo e lo fanno danzare. Il cadavere appare ora dappertutto, anche sopra la tomba. Giovani e belli, i defunti addormentati sulle pesanti lastre tombali cominciano ad alterarsi nella seconda metà del Trecento. François de la Sarraz (morto nel 1362, La Sarraz), Charles de Hangest (morto nel 1388, Davenescourt), Guillaume de Harcigny (morto nel 1393, Laon), il cardinale Lagrange (1402, Avignone) sono i primi a mostrarsi in tutto l'orrore dell'essiccamento cadaverico. Queste mummie si moltiplicano in Francia a partire dall'inizio del Quattrocento, in Germania dopo il 1470. Helm [19] ne ha fatto l'elenco. A Gisors (1525), a Clermont d'Oise, a Boisrogue, nella Cattedrale di Moulins (1557) vi sono false tombe che ricordano agli uomini ciò che li attende. La fine del Medioevo è accompagnata da queste visioni di carni decomposte e di scheletri; i ghigni dei teschi e il battere delle ossa lo riempiono del loro rumore.

Alcune di queste composizioni hanno un'incontestabile analogia con temi antichi. Un bassorilievo di Cuma mostra, da una parte, gli Elisi, dall'altra tre scheletri danzanti.[20] Immagini simili decorano lampade sepolcrali.[21] Sul boccale di Boscoreale (Museo del Louvre) [22] sfila una ronda di morti, alcuni rappresentano la Voglia e i Piaceri, altri Sofocle, Moschione, Menandro, Epicuro. Gli scheletri sono costantemente associati a scene che celebrano il piacere dei sensi e la gaiezza; e giocosi e buffi sono essi stessi. Li si vede accanto a Sileno, o che impugnano lire e anfore:[23] l'invito ad approfittare dell'esistenza prima che sia finita è fatto dai cadaveri con un gesto galante. Il *Satyricon* racconta che sulla tavola del festino di Trimalcione venne portato uno scheletro d'argento, articolato, che faceva contorsioni grottesche per incitare gli invitati alla gioia di vivere. Benché concepiti in questo spirito epicureo, contrario al pensiero cristiano, queste figure di morti che agiscono come viventi, hanno certo impressionato il Medioevo,[24] che probabilmente li conobbe attraverso la glittica (fig. 164).[25] Tuttavia, è nell'Asia Centrale e Orientale che ritroviamo quei temi e quelle raffigurazioni che avevano maggiore affinità con i cicli della morte nell'arte gotica: tutte le messe in scena – i morti distesi in decomposizione, i morti in piedi, i morti danzanti – vi appaiono con il medesimo significato di grave e pressante avvertimento.

Künstle segnala già un incontro di vivi e di defunti nel poeta arabo Adi (ca. 580): mentre insieme con Noman, re di Hira, passava a cavallo in un cimitero, egli fa dire ai morti: « Noi fummo ciò che voi siete e voi sarete ciò che noi siamo ». Il soggetto

però è sostanzialmente buddhista e la leggenda stessa del Beato ne fa un episodio centrale. Ricordiamo che prima della Grande Partenza, Bodhisattva si trova successivamente alla presenza di un vecchio, di un malato, di un morto e di un eremita che gli dèi pongono sul suo cammino. Questi quattro incontri gli rivelano la vanità del mondo e determinano la sua decisione di rinunciare ai godimenti terrestri. Soprattutto, egli è assillato dal cadavere: quando, in una notte d'insonnia, passa davanti alle sue don-



164. SCHELETRI ANTICHI SU PIETRE INCISE

ne e alle loro serve addormentate, le vede prive di vita e si crede in un cimitero. Il morto e il monaco di fronte a un principe turbato: ecco la prefigurazione del *Racconto* occidentale, che racchiude, inoltre, lo stesso ammaestramento. L'eremita che interviene nelle composizioni francesi e italiane[26] corrisponde al quarto incontro, che pacifica l'animo e dà una via d'uscita alla rivelazione tragica. L'iconografia asiatica del resto unisce spesso queste scene isolate. Non si può essere più vicini, sia nella composizione del dramma sia nello spirito, alla dottrina religiosa.

Se il *Lalita-Vistara*[27] mostra Bodhisattva che si dirige verso la « terra del giardino del piacere in gran pompa » nel momento in cui scorge il morto portato su un palanchino, nelle pitture e nei rilievi[28] esso è posato in terra e sbarra la strada. Il cadavere è dilaniato dagli avvoltoi: da un lato, una brillante processione con la sua pittoresca baraonda, dall'altro, il cadavere scarnificato. Nient'altro che questo rappresenta l'affresco del Camposanto di Pisa. Grünwedel[29] ha segnalato queste concordanze attirando l'attenzione anche su un altro tema buddhista: il demone della Morte attaccato da un cacciatore. Ricordiamo a questo proposito che l'affresco del Camposanto è gremito di demoni cinesi. Tutte le composizioni con morti distesi per terra, come quelle di Subiaco

(ca. 1335), quelle dei dipinti di Bernardo Daddi (ca. 1340) e di Jacopo del Casentino (1320-1349), nel *Breviario* di Bianca di Savoia (ca. 1350) o a Cremona (ca. 1419), evocano lo stesso *Incontro*.[30]

La scena, del resto, figura anche in una versione cristiana della leggenda del Beato, il *Roman de Barlaam et Josaphat*,[31] assai popolare nel Medioevo. Conosciuto dapprima in pehlevi, il racconto fu poi tradotto in tutte le lingue e lo si trova nel libro XVI dello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais. Anche Josaphat è figlio di un re dell'India con vocazione ascetica; anch'egli è stato tentato dagli spiriti malvagi e incontra un cadavere. Come Siddhārta, ne è sconvolto e medita sul senso della vita. Un manoscritto serbo del Trecento[32] lo rappresenta in piedi, di fronte al cadavere nella tomba aperta e a un monaco.

Nelle trasposizioni occidentali della visione, i morti sono molti, ma anche questa proliferazione ha un parallelo lontano. Ciascuno dei tre cadaveri non è a uno stesso stadio di decomposizione, ma rivela una disgregazione progressiva, come si afferma in una relazione buddhista che distingue nove stadi. L'Oriente è più preciso, più minuzioso nella definizione delle forme.

La descrizione e le immagini dei *Nove stadi di un corpo dopo la morte*, hanno avuto diverse versioni, una di un poeta cinese dell'XI secolo, le altre giapponesi.[33] Ecco questi stadi:

Primo stadio: Il viso livido. La sua bellezza sfiorisce come quella di un fiore.

Secondo stadio: Il corpo gonfio. Il corpo un tempo così bello è ora miserabile.

Terzo stadio: Il corpo tumefatto. Come la vita è passeggera.

Quarto stadio: Il corpo in putrefazione. Lo scheletro della testa e del petto diventa visibile. Non subiremo, nonostante tutto, il destino di questo corpo?

Quinto stadio: Il corpo è preda degli animali. Il ventre si apre. In nessuna parte i nostri corpi sfuggiranno alla distruzione.

Sesto stadio: Il corpo è putrefatto e diventa verde. Lo scheletro ancora tinto di sangue è spogliato della carne. Come possiamo non pensare che il nostro corpo sarà divorato dai cani?

Settimo stadio: Il corpo non è più che uno scheletro le cui parti sono ancora riunite. Soltanto la carne distingue l'uomo dalla donna, gli scheletri sono identici.

Ottavo stadio: Le ossa dello scheletro sono spezzate e sparse. Tutto ciò che più amiamo nel contemplare un corpo marcisce e svanisce in polvere.

Nono stadio: Una vecchia tomba in mezzo alla vegetazione lussureggiante. Quando veniamo a visitare una tomba sul monte Toribé, vediamo noi altra cosa che gocce di rugiada su questa tomba?

Il povero corpo di cui nulla resta era quello di una persona illustre; ora un'imperatrice vissuta nel IX secolo (Dan-Rin), ora Ono no Komachi, modello di grazia e donna di lettere, i cui poemi salvarono il mondo dalla carestia provocando nell'866 il temporale dopo una grande siccità.

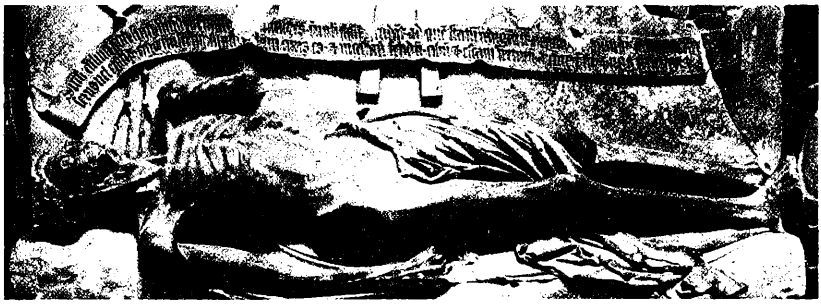
In Occidente, questa progressione verso il nulla attraversa stadi simili. A Subiaco,[34] il primo dei tre cadaveri è ancora quasi intatto: a parte la rigidità, non vi è traccia di disgregazione. Cor-

165. I TRE STADI DEL CORPO DOPO LA MORTE: *Il trionfo della morte* (particolare), affresco del Camposanto di Pisa, 1350-1360. Foto Anderson-Giraudon

risponde a quello che in Oriente è il primo stadio. Il secondo comincia a decomporsi e il terzo è in completa putrefazione. Tutti gli indizi del quarto stadio vi si manifestano con esattezza: le membra sono ancora coperte di carne ma si vede già « lo scheletro del petto e della testa ». Le fasi della distruzione sono indicate con metodo ai tre vivi. Nella tavola di Jacopo del Casentino e nell'affresco di Pisa (fig. 165), l'evoluzione comincia con il secondo stadio; il primo corpo è enfiato, le guance gonfie, il ventre mostruosamente prominente; il secondo morto è al quarto stadio, il terzo al sesto o settimo. Non si arriva a percepire se lo scheletro sia o no macchiato di sangue. A Cremona[35] e nel dittico attribuito a Bernardo Daddi (ca. 1340, Firenze), i tre cadaveri sono in una fossa comune. In tutto questo gruppo, ciascuno dei trapassati raf-

figura non tanto un personaggio distinto (re, prelato, cavaliere, eccetera) quanto un nuovo stadio del disfacimento. A Poggio Mirteto,[36] davanti a un re coronato e a cavallo, giacciono distesi tre cadaveri che sembrano presentare la successione degli stadi futuri di decomposizione. Il *Racconto dei tre morti* diviene un *Racconto dei tre stadi*. Lo sviluppo buddhista è abbreviato ma esprime la stessa idea negli stessi termini.

Corpi decomposti nella loro bara si ritrovano anche nei mo-



166. TERZO STADIO DEL CORPO DOPO LA MORTE: Tomba del cardinale Lagrange, Avignone, Musée du Petit-Palais. Foto Arch. fot.

numenti funebri. Una tomba semiaperta, che esibisce a tutti il proprio contenuto, non è forse la trasposizione del *Racconto* nella realtà? Il dramma continua con i veri vivi e i veri morti, sconvolgendo una tradizione sacra: per il cristiano niente perisce, né l'anima né il suo involucro fatto a immagine di Dio. I 'giacenti' gotici riposano con gli occhi aperti, attendendo la chiamata delle trombe. Non li altera alcun tormento. Essi appartengono già all'ordine eterno. La morte cancella l'imperfezione e ringiovanisce: da lungo tempo tutti i defunti hanno l'età della resurrezione, fissata dai teologi fra i trenta e i trentatré anni, come quelli del Cristo. Nel contratto per la propria tomba, Luigi XI specificherà ancora che vuole avere « le plus beau visaige que pourrès fere et jeune et plein ... et ne le faicte point chauve ».* [37] Conferendo ai morti la pace, e una bellezza imperitura, l'artista esprime la ragione stessa della propria fede.

L'idea di raffigurare il corpo in putrefazione appartiene a una religione più aspra. Essa corrisponde al cristianesimo ascetico, che sprezza la vita ed è ostile alla bellezza e alla felicità,

* « Il più bel viso che potrete fare e giovane e pieno ... e non lo fate calvo ».

a quel tipo di cristianesimo di cui Huizinga,[38] in *Autunno del Medioevo*, ha messo in rilievo la straordinaria somiglianza con le concezioni buddhiste. Le tombe scolpite, che offrono alla meditazione lo spettacolo di un cadavere, derivano direttamente dalla pittura che già da un secolo raffigurava i morti decomposti. Il più antico esempio datato (1362) si trova del resto alle porte d'Italia, a La Sarraz, in Svizzera, e riprende il tema degli affreschi transalpini. Guillaume de Harcigny, di Laon (morto nel 1393),[39] uno dei primi in Francia a volere la propria effigie in decomposizione sulla tomba, ha visitato l'Oriente e, rientrando attraverso l'Italia, ha potuto vedere a Pisa la grandiosa raffigurazione dell'*Incontro*.

Le iscrizioni che spesso accompagnano questi rilievi ripetono talora le parole degli antichi *Racconti*, cui si ispirano gli artisti gotici:

> Tels comme vous ung temps nous fûmes,
> Tels vous serez comme nous sommes ...*

declamano in un racconto del Duecento i morti, uno dei quali era stato cardinale. « Tu ben presto sarai come me, un cadavere fetido, pasto dei vermi », ricorda il filatterio collocato sopra i resti del cardinale Lagrange, morto nel 1402 ad Avignone e raffigurato nella stessa fase del terzo cadavere dell'affresco pisano (fig. 166). Ma la sentenza concorda anche con il poema orientale: « Come possiamo non pensare che il nostro corpo sarà divorato dai cani? ». Sempre ad Avignone,[40] esisteva anche un dipinto che mostrava il corpo decomposto di una donna all'interno di una bara aperta, una Ono no Komachi occidentale, con questo epitaffio:

> Une fois fus sur toute femme belle
> Mais par la Mort suis devenue telle ...**

A Moulins, una falsa tomba esibisce il morto, con il ventre aperto (quinto stadio), e reca l'iscrizione: « Il mio corpo che un tempo fu bello ora non è che putredine », che rievoca un verso dei *Nove stadi*: « Il corpo un tempo così bello è ora miserabile ». L'umiltà cristiana viene impartita con parole che hanno lo stesso senso. Sentenze simili erano già state inscritte su lastre funerarie, ma in una forma lapidaria,[41] e senza alcuna trasposizione plastica;

* « Tali come voi un tempo noi fummo, / Tali voi sarete come noi siamo ... ».

** « Un tempo fui più di ogni donna bella / Ma tale son diventata per la Morte ... ».

A B

167. IL MONACO E LO SCHELETRO: A. Qizil, Asia Centrale, prima del IX secolo. B. Dettaglio di un affresco della Basilica inferiore di Assisi

alla fine del Medioevo, invece, questi testi, così espliciti, si congiungono all'illustrazione terribile che commentano. La messa in scena buddhista dell'*Incontro* si ricrea spontaneamente in Occidente, con il visitatore o il passante che prende il posto di Siddhārta.

Anche la variante di questo incontro, quella con i morti in piedi, adottata in un buon numero di casi, da Santa Margherita presso Melfi alla cattedrale di Atri, a San Flaviano di Montefiascone, fino ai poemi e alle raffigurazioni francesi, corrisponde a una versione ben determinata dello stesso mistero: a Qizil,[42] in Asia Centrale, in un dipinto murale eseguito in una grotta prima del IX secolo, lo scheletro non è coricato, ma in piedi accanto a un monaco: il cranio si volge verso di lui e gli parla. Del tutto simile è l'immagine di un francescano, anzi san Francesco stesso, che nella Basilica inferiore di Assisi indica un morto (1325)[43] (fig. 167). Questa riduzione del dramma a due soli attori non è un'eccezione: ne esistono esempi a Padova (Sala Capitolare di Sant'Antonio), a Como (affresco del Broletto), a Napoli (lastra scolpita in

San Pietro Martire, 1361),[44] in un manoscritto francese del Quattrocento.[45] Ci si è anzi posti il problema se questa formula ellittica non sia addirittura all'origine di tale sviluppo, e se il numero delle figure non sia stato triplicato in seguito per dar più forza alla lezione e in virtù del simbolismo trinitario.[46]

Un elemento nuovo deve essere segnalato in queste visioni: gli uomini distesi, ridotti all'immobilità e al silenzio, con il corpo progressivamente annientato, sono un'affermazione brutale di

168. DEMONI-SCHELETRI: Tun-huang, circa X secolo, Parigi, Musée Guimet. Foto del museo

realismo e delle leggi ineluttabili della natura, mentre gli scheletri in piedi, che parlano e agiscono, trasgrediscono a queste leggi ed entrano nella sfera del sovrannaturale. Nella *Fontaine de toutes sciences*,[47] alla domanda: « I morti ritornano in questo mondo? », Sidrach risponde: « Per un batter d'occhio soltanto, al momento della venuta del vero profeta [Gesù Cristo] e nel Giudizio Universale ». I morti che si ergono davanti agli uomini non sono dunque veri morti, ma spiriti che prendono la forma di cadaveri e rasentano il regno diabolico. L'Inferno si sovrappone alla degradazione fisica e le conferisce una forza attiva: è sotto il suo segno che vedremo svilupparsi la danza macabra, il cui sinistro schieramento succede al *Racconto dell'Incontro*.

Laufer ne ha intravisto le origini asiatiche:[48] nella mitologia buddhista, in cui i cadaveri viventi sono particolarmente numerosi, essi sono spesso associati al mondo dei demoni. Alcuni seguaci di Pāpīyān rivestono i segni della Morte. Il *Lalita-Vistara*, come abbiamo visto, ne enumera « alcuni con corpi deboli, formati

d'ammassi d'ossa ... e altri che avevano la pelle, la carne e il sangue disseccati »; uno di questi, con un cranio a guisa di maschera, si trova su un rilievo del Gandhāra.[49] In uno stendardo di Tun-huang (ca. X secolo), all'assalto di Māra sono presenti due di questi scheletri: uno brandisce una testa mozza, l'altro, che saltella su un vassoio fiammeggiante e tira d'arco, abbozza già un passo di danza (fig. 168). Sul rotolo di un pittore Sung, Kung K'ai,[50] una schiera di diavoli scarnificati avanza facendo smorfie e divincolandosi (fig. 169).

Stesso aspetto hanno i geni funerari, come i Vetāla o i Sitipati. I Vetāla sono spiriti che infestano le tombe e penetrano nei morti infondendo loro poteri magici: i trapassati si svegliano e rientrano nella vita, si muovono, parlano. Le *Venticinque Storie dei Vetāla* sono raccontate nel *Vetālapancavimšati* da un cadavere. Alcuni di essi accompagnano gli uomini nelle loro avventure. Diffuse dapprima in India, queste favole si sviluppano poi nel Tibet, paese di grandi stregoni, i quali elaborano un rituale particolare per evocarli. I geni vengono raffigurati nella pittura: sul margine di un medaglione[51] si anima un cimitero intero. I defunti si levano per la potenza dei Vetāla ed eseguono una danza macabra, ancora rivestiti del loro involucro di carne. I Sitipati, invece, protettori dei cimiteri, sono dei semplici scheletri. Due di loro fanno parte del seguito abituale di Yama, dio degli Inferi e della Morte:[52] la coppia danza sul corpo di una vittima e, come il demone-scheletro di Tun-huang, sono circondati di fiamme. Par di sentire il battere secco e incalzante delle loro ossa. Nella furiosa agitazione di mostri e di divinità, sono ancora i morti che scalpitano con maggior violenza.

Come in Occidente, le danze macabre entrarono a far parte degli spettacoli teatrali tenuti in occasione di cerimonie buddhiste. Ancora qualche anno fa, il tempio lamaico di Pechino conservava maschere a forma di cranio e vesti dipinte con scheletri. Uno dei demoni dello stendardo di Tun-huang sembra essere così mascherato, dando la prova che questi abiti erano già utilizzati a quell'epoca. Nel Tibet, i due Sitipati intervengono nel gioco scenico Tsam,[53] in cui si gettano su un corvo ladro. In un'altra azione teatrale i demoni della Morte indossano anch'essi vesti su cui appaiono tracciate alcune ossa in bianco e nero, e cercano di impadronirsi d'un uomo, come nelle rappresentazioni medioevali.

Tutti i viaggiatori parlano di questi balletti dell'Asia Centrale con i morti risuscitati che riproducono, nell'immobile grandezza di un triste paesaggio, gesti e movimenti fissati da un millennio.[54] È opinione comune che essi siano stati inaugurati da Padmasambhava nell'VIII secolo. Nelle cerimonie di consacrazione del monastero Sam-yas, fondato dal monaco stregone, apostolo del Bud-

169. DEMONE-SCHELETRO: Rotolo di Kung K'ai (particolare), Duecento, Washington, Freer Gallery. Foto del museo

A B

170. I SITIPATI: A. Pittura tibetana. B. *Cronaca di Norimberga*, di Wolgemut, 1493

dhismo nel Tibet, venuto dalle misteriose regioni di Udyana, venne recitata una pantomima rappresentante la vita del fondatore:[55] e tutta questa vita è percorsa dall'ossessione delle danze e dei cadaveri, benché in essa siano stati ripresi diversi elementi della storia del Beato. Come il Buddha, egli è di origine principesca ed è nato su un loto; ha scelto anche lui l'esilio ma iniziandolo con assassini e danzando in un « abito da cimitero decorato d'ossa ». Come il Buddha, è stato tentato, ma in un cimitero, e sono stati i Dākinī, vampiri dalle teste di morto, e i cadaveri che gli hanno dato i libri di esorcismi. Un culto feroce si è diffuso in queste regioni, in radicale opposizione al dolce misticismo dell'insegnamento di Šakyamuni. Ai suoi spettacoli ufficiali e ai suoi

riti di stregoneria, nei quali le convenzioni sono rigide come in una liturgia, sono costantemente associati temi lugubri. Secondo *rGyal-rabs*, una danza Tsam sarebbe già stata eseguita al tempo del primo re buddhista Srong-btsan-sgam-po (ca. 630). Gli *Annali Tibetani*, compilati sulla base delle antiche fonti proprio a Samyas nel 1327, descrivono rappresentazioni di questo tipo, eseguite nel tumulto delle piazze gremite di uomini dalle teste nere e in mezzo al frastuono degli strumenti.[56] Quando Rubrouck[57] e Odorico di Pordenone[58] parlano dei Tibetani, li presentano sotto una luce macabra, mentre fanno tazze e boccali con i crani dei loro parenti. E nelle leggende del paese sono ricordati i crani pieni di sangue, che essi bevono.[59]

L'espansione del Lamaismo avviene precisamente nel corso del Duecento e del Trecento, favorito in special modo dalla corte mongola, installata a Khanbaliq nel 1264. Il lama 'Phags-Pa, inventore di una scrittura basata sull'alfabeto tibetano che assicurava una migliore trascrizione del cinese, fu riconosciuto da Qubilai come il capo supremo della chiesa buddhista. Il grande stregone rDo-rje-dpal (1284-1376) era incaricato dell'ispezione dei riti. Fino alla fine del regno degli Yüan, Pechino diviene un centro lamaico;[60] ma con il suo vescovato e le sue missioni accreditate alla stessa corte, era anche un centro francescano. I Frati Minori hanno quindi potuto conoscere questi misteri, e, secondo Mâle,[61] sono proprio i francescani che in Europa hanno ideato le danze macabre.

Questo balletto sarebbe nato nel corso di un sermone mimato: per illustrare le proprie parole sulla morte, un monaco mendicante le avrebbe fatte accompagnare da scene viventi. Figuranti vestiti da re, da preti, da soldati, da lavoratori, venivano afferrati davanti al pulpito da attori avvolti in lenzuola. Le vaste composizioni con una moltitudine di personaggi danzanti insieme con i trapassati riprendono direttamente queste pantomime drammatiche. Come prova di questa genesi, non abbiamo forse l'affresco di Assisi, in cui lo stesso san Francesco, nell'atteggiamento dell'oratore, indica uno scheletro?

È questo il dipinto che presenta maggiori analogie con un affresco del Turkestan cinese anteriore di parecchi secoli. E i misteri rappresentati nelle chiese sembrano avere le medesime affinità con le danze lamaiche: il predicatore, che ordina agli spettri di impossessarsi di un essere vivente, è uno stregone, e tutta l'azione ha più l'aspetto di un esorcismo che di una pia allegoria.[62]

Immagini di morti danzanti ci sono state trasmesse direttamente da disegni: il *Liber Chronicarum* dello Schedel (1493),[63] illustrato da Wolgemut e dalla sua scuola, mostra due scheletri saltellanti non assieme a uomini vivi, bensì su un cadavere che comin-

cia, anche lui, ad agitarsi. La coppia dei Sitipati ricompare quasi senza alterazioni in un'incisione di Norimberga (fig. 170).

La fioritura di temi macabri alla fine del Medioevo è stata potentemente favorita dalla natura stessa della sua evoluzione. Il nuovo culto della Passione, l'Apocalisse e l'Inferno risuscitati, il gusto per il melodramma e le allegorie hanno stimolato l'ampiezza di queste visioni. Ma tutte le forme che in esse compaiono, i corpi distesi con i vari stadi della loro decomposizione, i corpi in piedi, i corpi danzanti, riflettono lo spettro della morte che ha ossessionato l'Asia buddhista. L'intervento di danze eseguite da attori aggiunge a questi rapporti un elemento in più, che non è certo il meno sorprendente.

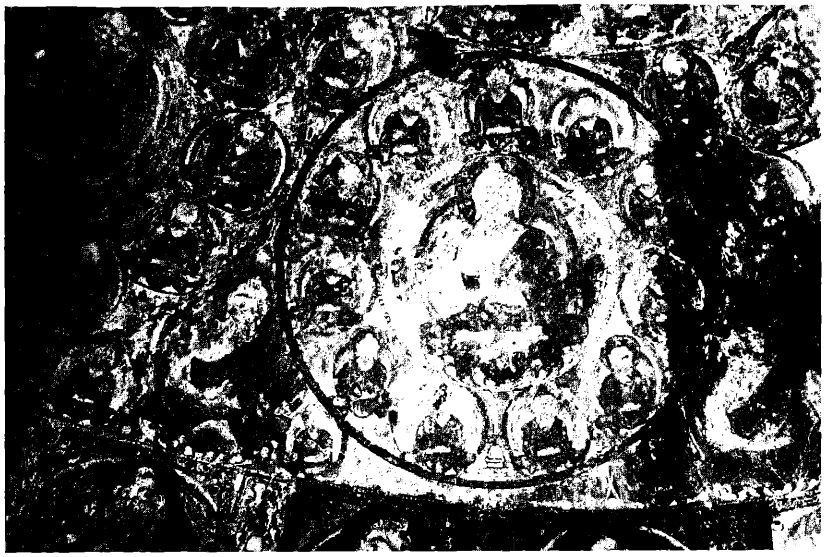
III

L'Antichità classica, con le sue larve e i suoi scheletri gesticolanti, contiene un embrione del ciclo della Morte quale si diffonde nel Medioevo, ma è l'Asia Centrale e Orientale che ne precede direttamente lo sviluppo in tutte le sue fasi e con la stessa intenzione precettistica, affermando così il proprio primato in una rete di convergenze.

Il fenomeno è importante e definisce tutto un aspetto di quest'epoca in cui entrano bruscamente in gioco, e si scontrano, tante forze eterogenee, diffondendo spesso sistemi analoghi. Ne abbiamo già notati numerosi esempi.

Introdotti dapprima da correnti greco-romane, i geni stetocefali sono ritrasmessi, in seguito, dagli Inferni asiatici, con maschere moltiplicate su tutte le articolazioni. L'oggetto vivente ritorna sotto l'aspetto di un canopo antico, ma si diffonde nei bestiari fiamminghi, demonizzato, accresciuto di corpi interi di animali o di uomini come nelle *Tentazioni* estremo-orientali. Il calice di fiore sboccia in Occidente come supporto di divinità buddhiste e brahmaniche, non come un capriccio ellenistico verso cui si ritorna solo nel Rinascimento.

Temi elaborati su di un medesimo sostrato mediterraneo e asiatico, temi orientali che avevano agito sull'ellenismo, temi ellenistici passati nelle civiltà orientali, sono sopravvissuti con continuità nelle officine lontane, al riparo dalle convulsioni del Medioevo e ricominciano a circolare tra i due mondi. Condizionate dal sistema greco-buddhista, queste concordanze e queste identità d'elementi ne favoriscono adesso una nuova migrazione verso occidente. Curioso è il destino di questo esodo e di questo ritor-



171. COMPOSIZIONE COSMOGRAFICA DEI CENTO BUDDHA: Kakrak, prima metà del V secolo

no di tutto un gruppo di forme fantastiche, dopo un lungo soggiorno in culture più stabili. Dopo essere passate per l'India, l'Asia Settentrionale, la Cina, ne ritornano trasfigurate, cariche di significati e di leggende, pronte a reintegrarsi nell'epopea dell'Occidente.

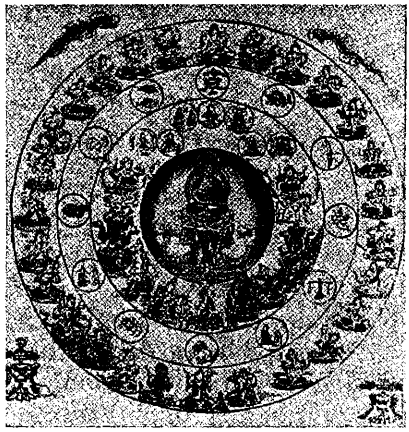
Le stupefacenti figurazioni del cielo cristiano, in cui le immagini del Vangelo e della Bibbia, i segni e le allegorie sacre prendono posto fra le rose dei venti, i pianeti e le corone zodiacali,[64] affermatesi a partire dal periodo carolingio, risentono anch'esse di queste correnti successive e convergenti. Esse non derivano soltanto dall'ellenismo che aveva fatto rivivere l'astrologia babilonese: infatti certi temi buddhisti, nutriti alle stesse fonti, ne rinnovano, a un dato momento, alcuni aspetti. D'altronde, le più antiche composizioni da noi conosciute di quei grandi complessi di medaglioni, in cui le immagini religiose sono disposte secondo un dato ordine, sono strettamente connesse a queste speculazioni orientali: esse compaiono infatti in un ambiente artistico in cui la civiltà buddhista e quella iranica sono in contatto diretto con le vie che collegano la Cina e l'India all'Asia Anteriore, e precisamente nell'Afghanistan.

A Kakrak[65] tutta la cupola del santuario è decorata da una fitta serie di ruote: una al centro, sulla calotta, e altre sette che si ingranano sulla circonferenza; ciascuna di esse forma poi, a

sua volta, una stessa corona di cerchi (fig. 171). L'insieme costituisce un'orologeria di innumerevoli dischi inscritti gli uni dentro gli altri. Questi dischi compongono le aureole dei Cento Buddha: al centro, Bodhisattva Maitreya, apparentato al Mithra iranico, è circondato da sedici figure sedute; nelle circonferenze tangenti, undici Buddha più piccoli incorniciano un Buddha centrale. Tutta la scena è ordinata sui raggi divini, dove le aureole emanano le une dalle altre e si raggruppano in conformità con i numeri e le curve sacre. Chi guardi l'insieme è preso da una sorta di vertigine. A Bāmiyān, esistono composizioni analoghe nelle grotte J e K.[66] Un diadema Kučāno-sasanide a tripla mezzaluna, portato da un re cacciatore, indica a un tempo la data – prima metà del V secolo – e l'origine geografica di queste combinazioni: la Persia, che si rivolge direttamente alla culla del pensiero astrologico. La rete di sfere e di luce, attorno alle rappresentazioni religiose, deriva dalla geometria e dalle figure delle sue impalcature cosmiche.

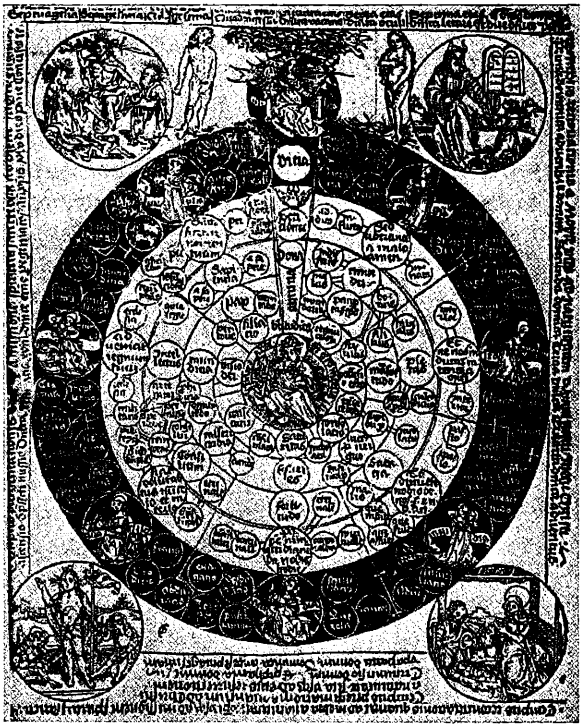
Nel Tibet e in Giappone, queste costruzioni grafiche integrano i riti e le cerimonie del culto. Esse vengono chiamate *maṇḍala*, *maṇḍara* in tibetano. Tutta la gerarchia degli dèi e dei simboli indistruttibili vi si organizza attorno alla potenza primordiale nella regione che le è propria, il Paradiso. Otto figure, tra le quali il Buddha Šakyamuni, sono disposte a raggiera intorno ad Amoghapāša, forma di Bodhisattva Avalokiteśvara.[67] Otto Bucchôs, otto grandi Bodhisattva e otto Re di Scienza scaturiscono in successione dal Bucchô sincretico Shoissai-Bucchô, come sua emanazione diretta.[68] Sedici Bodhisattva, trentadue Bodhisattva seguiti da diverse ruote di dèi e geni, descrivono cerchi concentrici.[69] A volte i personaggi si alternano con lo Zodiaco.[70] In queste composizioni è rappresentato anche l'irradiarsi della saggezza e dell'amore buddhisti, saggezza che illumina la verità e doma il vizio, amore che abbraccia tutte le esistenze nella benefica compassione del potere cosmico.[71] Le sfere si moltiplicano, moltiplicando i segni e la potenza della figura. I loro movimenti si generano l'uno dall'altro e si ingranano l'uno nell'altro. I diagrammi semi-astratti del mondo spirituale non furono mai così puri, così sapientemente costruiti come qui; e infatti, contemplandoli, non si raggiungeva forse l'iniziazione ai grandi misteri e lo stesso Nirvāṇa? È una speculazione da geomètri, ma è anche magia e strumento di evocazione. Racchiusi in una rete di trentadue cerchi incastrati l'uno nell'altro, sono offerti al Beato, non soltanto l'India, ma l'intero Universo, con i suoi continenti, il cielo e tutti gli abitanti, i sette oggetti preziosi e i tesori.

Le composizioni occidentali che, frattanto, hanno subìto l'in-



A

B



C

172. MANDALA: A. *Tripitaka*, Enciclopedia buddhista. B. *Le Gioie e i Trionfi della Vergine* di W. Traut, ca. 1510. C. *I Vizi e le Virtù*, Norimberga, ca. 1490

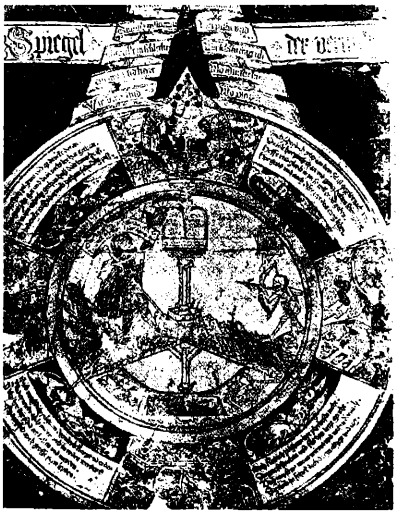
flusso degli astronomi arabi, i quali riportano alla luce un antico sostrato orientale più rigoroso e più selvaggio dei sistemi ellenizzati, adottano questa esuberanza di astrazioni e di simboli. A partire dal Quattrocento, molte figurazioni in forma di ruota diventano autentici *maṇḍala* (fig. 172). In un'incisione di Traut, quindici dischi sono sistemati su tre grandi cerchi concentrici. Essi formano una triplice rosa o, piuttosto, un meccanismo di medaglioni in cui si svolgono le fasi del Vangelo. Al centro, nel 'Paradiso', si trova la Trinità, come pure la Vergine e sant'Anna. Le corone contengono successivamente le sue cinque Gioie, i suoi cinque Dolori, i suoi cinque Trionfi che si presentano come una emanazione aureolata della potenza divina. Come in Asia, i rapporti nascosti fra le cose sono rivelati da una serie di rotazioni.

In un'incisione bavarese eseguita verso il 1490,[72] sono i Vizi e le Virtù che ruotano in un meccanismo simile: novanta dischi, ciascuno con un'iscrizione, si susseguono, collegati l'uno all'altro, entro quattro cerchi concentrici; al centro, l'Onnipotente. Cinquantasette dischi, che contengono i Peccati Capitali con i loro satelliti dominati dalla Superbia e dalla scena della Caduta, sono collocati in un quinto anello nero: anche qui, i legami esistenti fra le varie forze sono illustrati dai movimenti rotatori che si trasmettono. Le sentenze, le parole relative alle differenti Virtù scaturiscono dal Creatore in uno sciame di tondi che urtano i Vizi corrispondenti che li circondano. Così Mansuetudine e Pietà si trovano di fronte a Collera, Sdegno e Imprecazione. La zona scura è tenuta lontano dall'esplosione della zona chiara. Rappresentato in questo modo, il mondo morale diventa comprensibile, ma, come nei *maṇḍala*, tale iniziazione riveste anche un carattere magico. Precisando il meccanismo e i rapporti fra i Vizi e le Potenze a essi nemiche, cifrandoli e facendo ruotare il loro nome e le loro immagini, l'azione dei circoli serve, in ultima analisi, a scongiurare il male.[73]

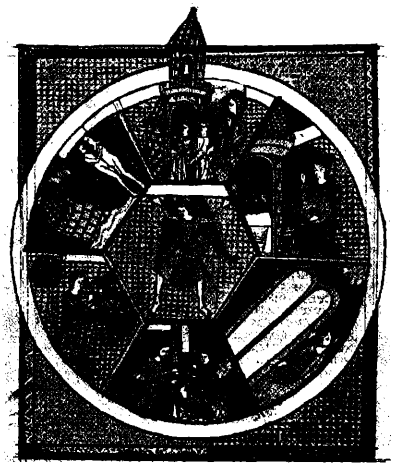
La composizione contiene un elemento nuovo: le ruote sono separate da alcuni raggi che le distribuiscono in sette compartimenti eguali, raggruppati attorno al centro. Eppure anche questo è un sistema buddhista e si riallaccia alle ruote della Trasmigrazione-Bhavacakra. Secondo il *Vinaya*, la Disciplina, la seconda raccolta della Sacra Scrittura del Buddhismo, Šakyamuni stesso avrebbe ordinato di dipingerne la raffigurazione sopra alcune parti del monastero in questo modo:

« Si deve fare un cerchio a forma di ruota, e nel centro collocare l'asse. Poi fate cinque raggi per separare le rappresentazioni delle cinque vie: sotto l'asse e ai due lati, i demoni affamati e gli animali; sopra, bisogna dipingere gli uomini e gli dèi ».[74]

A



B



C

173. LA RUOTA DELLA TRASMIGRAZIONE: A. Pittura tibetana, Amburgo, Kunsthalle. B. *Specchio della Saggezza*, Norimberga, 1448. C. Le Sei Età del Mondo, *Breviario d'Amore* del Maestro Ermengau, Trecento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 857, f. 56 v. Foto B.N.

Le cinque vie di rigenerazione, infernale, demoniaca, bestiale, umana, divina, secondo i demeriti e i meriti dell'essere, ruotano all'interno del Saṃsāra, la ruota del ciclo infinito della Vita. L'asse contiene un'immagine del Buddha accompagnato da tre forme: un piccione che simboleggia la Cupidigia, un serpente, simbolo della Collera, un maiale, simbolo dell'Ignoranza.

La figurazione è riprodotta ad Ajantā, nel VI secolo[75] e non cambia né in Tibet né nei templi cinesi moderni. In generale, si aggiunge alle altre soltanto una sesta via, quella della genesi fra gli *asura*, mentre nell'asse si trovano in più alcuni uomini che salgono verso le divinità e ridiscendono agli Inferi. Tutti i compartimenti sono combinati più come finestre aperte su lembi di universo che come registri piatti.

Due elementi concordano, in tale raffigurazione, con il *maṇḍala* bavarese: il tema morale dei Vizi e delle Virtù, sovrapposti alla successione delle vite in registri differenti, e la forma dei tramezzi che delimitano le vie delle rigenerazioni secondo i demeriti e i meriti. Nella raffigurazione dei *Sette Peccati* di Bosch,[76] l'analogia è più straordinaria ancora: essa è inscritta nella stessa ruota con i raggi egualmente distribuiti e privi di medaglioni. E nemmeno qui abbiamo dei simboli o delle allegorie astratte: le scene si sviluppano in paesaggi, dentro le case, come altrettanti piccoli mondi indipendenti, e la ruota è, anche qui, una rosa di finestre: lo stesso gioco magico che ad Ajantā.

Il Bhavacakra regola lo *Specchio della Saggezza*, con il suo ciclo della Vita e della Morte, in un'incisione tedesca che mostra le diverse maniere di attraversare il mondo e le relative ricompense (fig. 173). L'asse è molto ingrandito, ma, come nelle ruote buddhiste, vi si vede un pellegrino che sale una scala per poi ridiscenderla, inseguito da un lato da un demone e dall'altro dalla Morte. Sorprendenti sono le corrispondenze tra le vite che si succedono nelle trasmigrazioni e i destini delle anime, conformemente al dogma cristiano. Vi si ritrovano le sei vie di rigenerazione: nella zona della nascita tra gli esseri inferi, in basso, si trovano le fauci del Leviatano; in quella della nascita tra gli dèi, in alto, la Trinità, con la Vergine e gli Eletti. A sinistra, nei registri della nascita fra gli animali, è raffigurata la vita nel Peccato, rappresentata da un giocondo banchetto, in quello della nascita fra gli uomini, la vita virtuosa, all'ombra di una cappella con un Crocifisso. Di fronte, le scene della resurrezione dei morti e del Giudizio finale sono distribuite in due registri. Gli eletti si trovano in quello della nascita tra gli *asura*, mentre i dannati sono in quello della nascita fra i demoni affamati. Le immagini si alternano con figure d'angeli e iscrizioni, ma la loro disposizione concorda con le re-

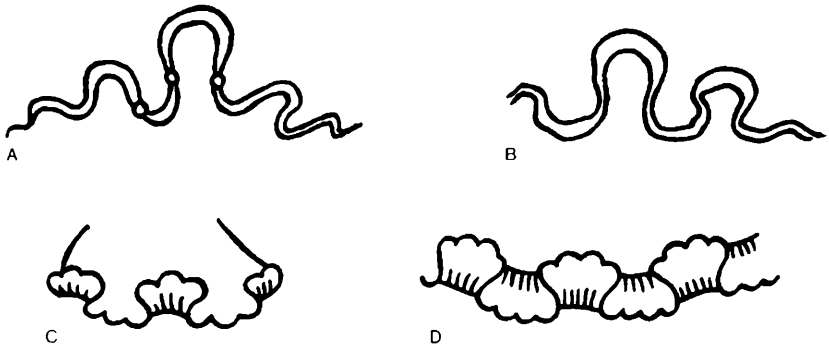
gole buddhiste delle nuove vite date in ricompensa delle esistenze anteriori. L'incisione è stata eseguita, senza dubbio, verso il 1488[77] a Norimberga, dove alcuni anni dopo Wolgemut avrebbe inciso i suoi due Sitipati danzanti.

Nel *Breviario d'Amore* del Maestro Ermengau (XIV secolo),[78] una ruota a sei compartimenti contiene non una vita di un uomo, ma quella del mondo: le età bibliche che corrispondono alla sua infanzia, all'adolescenza, alla giovinezza, alla virilità, all'età di Cristo che le rinnova, sono descritte all'interno di un disco come in una Ruota della Trasmigrazione.

Sovrapposte alle reti circolari che perpetuavano le tradizioni antiche islamizzate, queste forme buddhiste le ricompongono moltiplicando e accelerando le rotazioni. Esse danno loro un nuovo sviluppo, più rigoroso ancora e più complesso, e introducono certi temi ben determinati d'incantesimo e di rivelazione sacra. Come le evocazioni dei morti, i diagrammi a forma di rose e di corone o di circoli che fanno ruotare in un cosmo geometrico rappresentazioni, nomi e simboli, confinano con la stregoneria e arricchiscono il Medioevo di un caleidoscopio esotico.

IV

In Occidente, un nastro ondulato circonda spesso le ruote cosmografiche e perfino le semplici aureole (figg. 174-176). Si tratta della nuvola convenzionale dei Cinesi, il *chi*, che dopo un certo periodo di tempo troviamo diffuso in ambienti sempre più lon-



174. NUBI CONVENZIONALI: A. Il *chi* cinese. B. Il *chi* gotico. C. Orlo di un cappuccio cinese, da Li Lung-mien. D. Nube di un'aureola gotica, incisione del Quattrocento

175. NUVOLA CHI: Iside che cura gli alberi, allegoria dell'Immacolata Concezione, Cristina di Pisano, inizi del Quattrocento, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 606, f. 13 v. Foto B.N.

tani. In Persia, dove diventa un motivo decorativo fondamentale, il geroglifico del cielo è talora associato alla leggenda della piccola nuvola che per ordine di Dio segue il profeta con la sua ombra protettrice e amica. Ma esso si diffonde soprattutto come un tracciato ornamentale che fluttua sui tessuti e i tappeti, ai quali comunica la propria freschezza.[79] Per contro, l'arte gotica ne conserva in generale il simbolismo originario; del resto esso vi fu accolto prestissimo. Nuvole 'alla cinese' sono segnalate già nelle *Apocalissi* anglo-normanne e in un *Salterio* della metà del Duecento.[80] I loro festoni dai meandri sinuosi e stretti assumono, all'inizio, una rigidità e uno spessore arcaici ma ritrovano la loro grazia nervosa in Jean Pucelle[81] e in numerosi manoscritti contemporanei. La nube di fumo diventa come una stoffa leggera ma densa, opaca, attorcigliata attorno alla mandorla e sospesa nel cielo come un sipario, annodando cifre complesse.

La nuvola convenzionale sarà costantemente utilizzata sotto tale aspetto. La vediamo attorno a Dio Padre, alla Trinità, al Cristo,[82] mescolata ai cerchi angelici, incastonare le ruote dell'universo.[83] Ricordando la fascia sinuosa che ha una funzione così importante nell'incorniciare e nel sorreggere gli angeli e le visioni dei santi, Cloquet[84] descrive, in realtà, un *chi*. A volte esso diventa un na-

176. MANDORLA CON UNA NUVOLA CHI: *La città di Dio*, ca. 1385, Roma, Biblioteca Vaticana

stro vero e proprio, quale era stato copiato sui tappeti persiani e sulle sete europee,[85] spiegazzato e contorto, che corre attorno alle miniature. Il tratto si rinforza durante il Quattrocento (fig. 175): le curve diventano più regolari e rigorosamente simmetriche. La nuvola non è più una frangia aerea, ma un tessuto più pesante, ripiegato da una parte e dall'altra, che ripete sempre il medesimo tracciato. Anche questo sviluppo deriva direttamente da forme e simboli estremo-orientali in cui la nube diventa abito di drago e involucro celeste, che drappeggia nella sua stoffa il corpo umano, la colonna dell'universo. Certi mantelli e collari portati da divinità e da uomini hanno trovato la loro spiegazione in questi sistemi cosmici.[86] Raffigurata, in un primo tempo, per mezzo di un tessuto, la nuvola si confonde ben presto con esso, facendosi più rigida, e finisce sui collaretti, sui cappucci, sui risvolti delle gonne e sulle balze, come fosse un semplice ornamento a pieghe uniformi. Sul rotolo attribuito a Li Lung-mien, molti demoni di Kuei-tzu-Mu hanno i vestiti bordati secondo questa moda, il cui disegno è identico al *chi* gotico (fig. 174). Il cielo cristiano diventa, così, orlato come un vestito cinese. Nella *Bibbia* di Colonia (ca. 1478) l'angelo dell'*Apocalisse* è rivestito di questi nebulosi meandri (fig. 155).

VIII *L'arco carenato orientale*

I. LA CONTRO-CURVA ORIENTALE: L'arco carenato e l'arco scolpito. I templi rupestri dell'India e della Cina. Varietà di contro-curve. L'arco carenato islamico e l'arco carenato armeno.

II. LA CONTRO-CURVA IN OCCIDENTE: L'arco carenato in Inghilterra: il carenato sui festoni, il carenato triplo. Gli archi carenati nell'architettura del gotico fiammeggiante: il carenato sul pieno centro, il carenato sull'arco ad ansa di cesto, il carenato piatto. Conformità dell'ambiente e del momento.

L'Asia buddhista, che ha trasmesso all'Occidente tutta una serie di cicli fantastici, interviene anche nell'architettura, lasciando su di essa un'impronta che è una conferma del medesimo spirito che quei cicli aveva caratterizzato, e contribuendo alla sua trasposizione nel regno degli effetti visionari.

L'ultimo stile gotico, elaborato in ambienti diversi, in Inghilterra e sul continente, corrisponde a uno stadio d'evoluzione in cui la struttura dell'edificio è aggredita dall'ornamentazione, ma deriva altresì da un gran numero di fattori e di sistemi differenti. Fra questi, la contro-curva, che è utilizzata sistematicamente (e da un'epoca assai alta) negli stessi ambienti da cui sono uscite le ali di pipistrello, i piedistalli a calice di fiore, gli spettacoli della Morte, il *chi*.

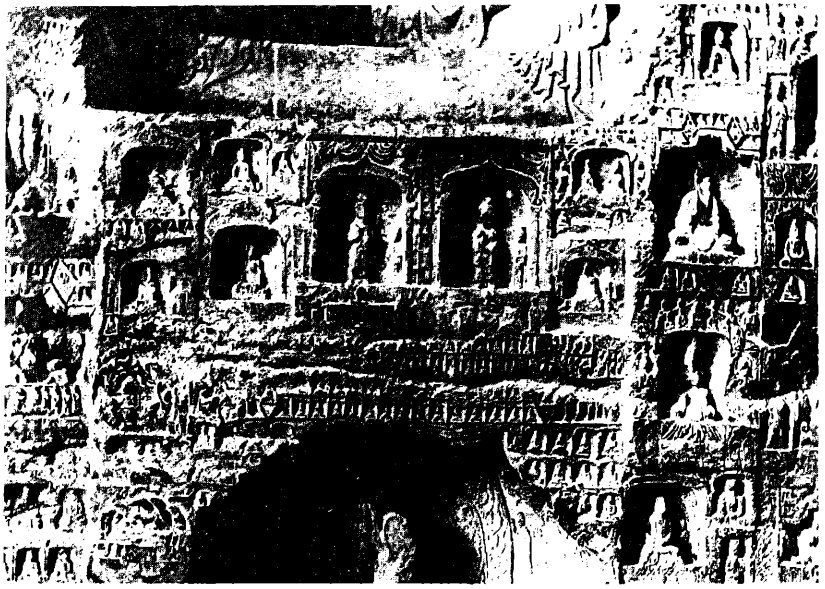
In India, essa appare sotto forma di arco carenato (a forma di carena di nave) già nelle caverne scavate nella roccia viva tra il III e il I secolo a.C. (Lomās rsi, Bhājā, Bedsā, Nāsik, Kārlī) dove sormonta le gigantesche entrate dei *caitya*, le porte, le balaustrate e le false finestre. Ritroviamo questo arco nelle facciate del V-VI secolo ad Ajantā.[1] È stato interpretato, conformemente ai testi vedici, come un geroglifico del sole che si leva all'orizzonte in un cielo limpido.[2] Sotto una valutazione tecnica, si tratta d'una trasposizione in pietra di una struttura lignea. Le casette che compaiono nei rilievi delle stūpa (Sāntchī, III secolo a.C., Bārhut, II secolo a.C., Amarāvatī, II secolo) presentano spesso profili carenati per i tetti e gli abbaini.[3] Il tracciato è nato nel disegno delle tavole di legno e conserva gli elementi del montaggio originale anche nelle trasposizioni in roccia, dove ritroviamo perfino le estremità degli arcarecci sui quali in origine era montato l'elemento. Del resto questi archi non perderanno mai del tutto il loro carattere di legno sagomato.

Con la comparsa delle grandi facciate, il motivo diventa specificamente buddhista. In questi edifici scolpiti, in cui non si deve tener alcun conto delle necessità costruttive quali impalcature e spinte, che intralciano l'introduzione di una contro-curva, si presentarono infatti le condizioni più favorevoli per l'adozione dell'arco carenato in un'architettura di pietra. È proprio grazie a questi edifici la formula si consolidò e si diffuse, sopravvivendo a lungo nel paese in cui, più tardi, essa si innestò sui monumenti musulmani.

La sua diffusione avviene in tutte le direzioni. La ritroviamo

nella decorazione dei santuari rupestri di Bāmiyān (V secolo),[4] alle porte dell'Iran, e nei monasteri cinesi.

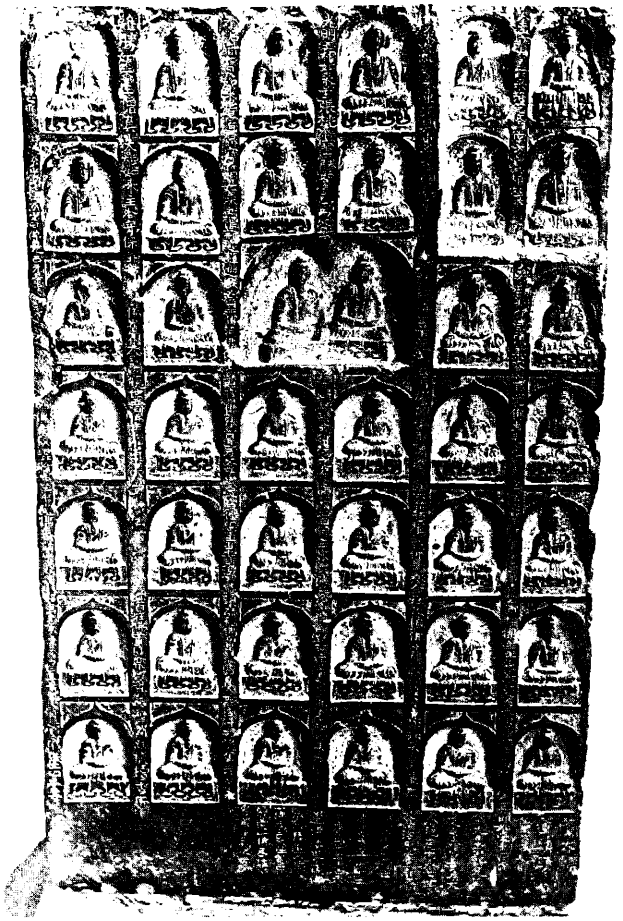
Le innumerevoli grotte scavate nelle epoche Wei, Sui, T'ang, dal V secolo fino all'VIII (Yün-kang, Lung-mên, Yün-Mên-shan, T'ien-Lung-shan),[5] ne fanno abbondante uso (fig. 177). L'arco carenato sormonta le porte, le nicchie con i santi, i labirinti delle gallerie con diecimila Buddha, ritti sulle rocce a picco. Arcature



177. ARCHI CARENATI CINESI: Lung-mên, grotta X, primo terzo del VI secolo

sovrapposte e allineate all'infinito tappezzano pareti enormi. L'idolo visto da Rubrouck nel Catai[6] « così grande e posto tanto in alto che lo si può scorgere in distanza a due giorni di cammino » era senza dubbio uno di questi colossi intagliati nella roccia, dove l'arco è ripetuto su centinaia di nicchie. La sua contro-curva è adottata anche nelle pagode[7] e sulle stele; quella del tempio Shao-Lin del Tung-Fêng-hsien, che risale al 535, ne ha una su ciascuna delle sue quarantadue nicchie, disposte in sette file (fig. 178).[8] Il tracciato è seguito dalle stele stesse e dalle aureole.[9] Il motivo carenato nasce dal Beato.

L'arco carenato cinese è più leggero, più elegante dei primi abbozzi indù, pur seguendo sempre un tracciato solido e largo. Ogni imitazione diretta della struttura lignea (capriate e arcarec-



178. ARCO CARENATO CINESE: Stele votiva, 535, tempio Shao-Lin del Tung-Fêng-hsien

ci) è stata soppressa, e il fatto segna una nuova fase dell'integrazione nei nuovi sistemi, e introduce a una più ampia libertà di sviluppo. Così, le forme variano da un profilo piuttosto saliente fino a un'ondulazione appena avvertibile. Associato ad archi polilobati, l'arco carenato si moltiplica e genera composizioni assai complesse. Spesso è sovrapposto a un arco a pieno centro o a un arco ad ansa di cesto, formando una sorta di frontone curvilineo.

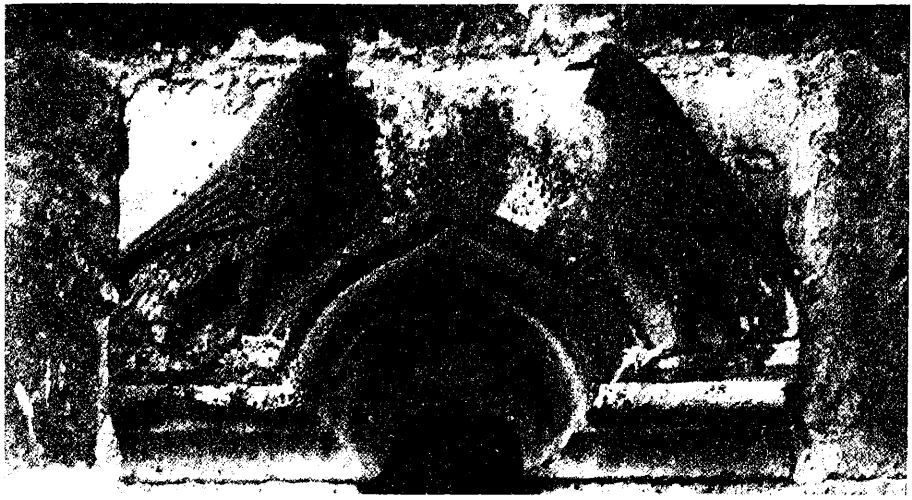
Talvolta esso determina la struttura sinuosa degli intradossi.[10] Nella pagoda Lung-Hu-t'a del Shên-T'ung-ssu, costruita prima del 1367,[11] l'arco termina con un fiorone zoomorfo e poggia su due mensole scolpite (fig. 189).

Il tracciato viene introdotto anche nel mondo iranico. Su una fortezza raffigurata in un piatto post-sasanide, ora a Berlino,[12] es-

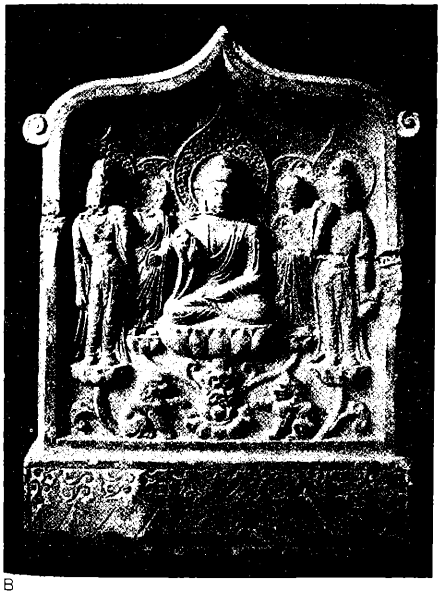
so compare sopra l'ingresso principale, come si trattasse della facciata di un *caitya*.[13] Vi si è scorta un'influenza indù e si è cercato di ricostruire il monumento. L'Islam ha diffuso la contro-curva in una zona assai estesa, da Nayin (mīrhāb, 960),[14] fino a Monastir (mīrhāb della Sayida, ca. 1000).[15] Tuttavia, un suo uso generalizzato nell'architettura propriamente detta è contrastato dalla natura del laterizio, ostile a tutte le sue inflessioni. Così sarà adottato soprattutto nelle decorazioni applicate e nell'intaglio dei profili delle finestre, in cui il contorno si perde nell'intersecarsi degli ornamenti e dei festoni.[16]

L'arco carenato ritorna però alla sua primitiva purezza in una serie di lastre tombali scolpite, in Persia,[17] e, a partire dal Duecento, s'innesta con continuità sull'architettura musulmana in India, che inaugura una nuova fase della sua propagazione. Tutti i monumenti mamelucchi di Delhi l'adottano come una sopravvivenza di temi locali. A Delhi, la contro-curva compare già sulla facciata della moschea di Qutb (ca. 1200).[18] Sulla tomba del sultano Iltūtmiš (1230) essa si combina con gli archi polilobati, composizione utilizzata anche nella moschea di Ajmīr (ca. 1225), fatta costruire dallo stesso sovrano.[19] In realtà si tratta d'un rinnovamento del tema e di una sua integrazione nell'ordine costruttivo. In un secondo tempo il motivo verrà ripreso costantemente. Esempi trecenteschi e quattrocenteschi ne offrono le moschee di Gaur, Kulbargā, Ahmedābād, Māndū,[20] come pure la Grande Moschea di Delhi (1644-1651). È stato osservato che il sistema mantiene sempre, anche nelle più remote sopravvivenze e nelle più diverse combinazioni in cui è sommerso, il segno della sua origine buddhista.[21]

Fuori dell'India, la contro-curva è ora riprodotta con precisione nei disegni architettonici dei miniaturisti islamici. Le scuole mongola e mesopotamica (fig. 182) la rappresentano regolarmente fin dagli inizi del Trecento sia nella disposizione delle aperture sia alla sommità dei frontoni,[22] ma non è escluso che questa nuova serie sia in rapporto con influenze cinesi, così forti nella pittura di quest'epoca: le influenze, in certo modo, convergono. Ancora intorno a questi anni la contro-curva fa la sua comparsa in Armenia, dove talvolta incornicia finestre (Enlidja, XIII secolo) (fig. 179) e timpani (Aïssasi, fine del Duecento).[23] Sulle lastre tombali – *khatschkars* – (Gulfa, secoli XIV-XVI; Ganli, XV secolo),[24] sono spesso riprodotte alcune contro-curve in una forma assai prossima a quella usata nel gotico fiammeggiante, che però non ebbe in questo caso, alcuna influenza: infatti il motivo si propagò sotto la spinta dello stesso gusto che, in questo momento, si diffonde nell'àmbito dell'intero Oriente.



A



B

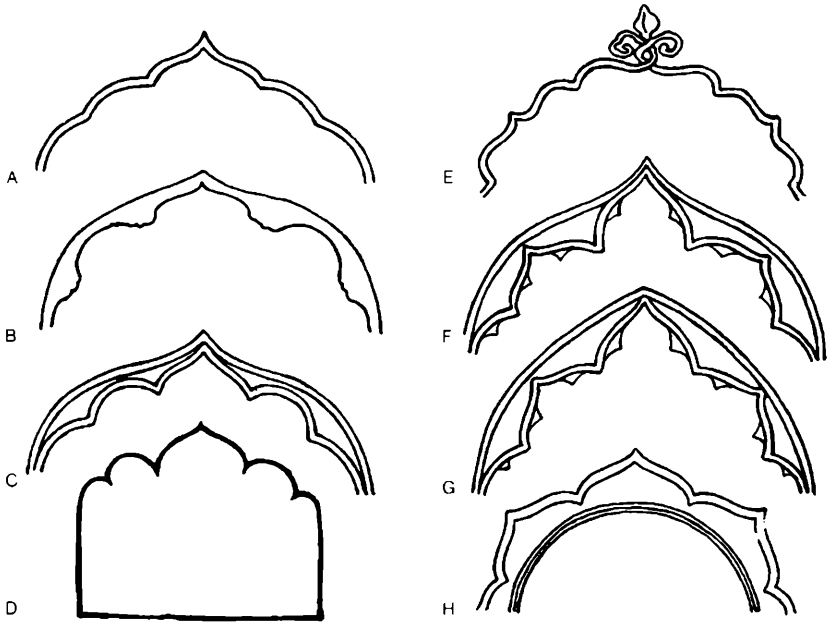
C

179-180-181. CARENATI ORIENTALI E GOTICI: A. Finestra della chiesa di Enlidja, Armenia, Duecento. B. Stele buddhista, 678, Tokio. C. Portale della chiesa di Herly (Somme), Quattrocento

Sono noti gli esempi più antichi di queste forme in Europa:[25] in Inghilterra l'arco carenato compare già sul monumento della regina Eleonora presso Hardingstone, vicino a Northampton, eseguito nel 1291 da John of Battle,[26] come pure sulla tomba di Edmond Crouchback, a Westminster (scolpita prima della sua morte nel 1296), dove decora i due pinnacoli laterali;[27] sul portale del chiostro di Norwich, iniziato nel 1297,[28] a Wells (1303, tomba di Guillaume de La Marche), a Canterbury (1304, recinto del coro), a Exeter (cattedra episcopale, installata nel 1312),[29] ad Ely (Cappella della Vergine, iniziata nel 1321), sulla tomba di Aymer de Valence a Westminster (1325), a Beverley (1334, tribuna su archi del coro). La fase curvilinea del *decorated style*, in piena fioritura a partire dall'inizio del regno di Enrico III (1327), l'adotta; lo vediamo molto presto anche nella decorazione dei manoscritti dell'Inghilterra orientale[30] e negli avori inglesi.

In Francia, la contro-curva si trova, in un primo tempo, in una serie di tombe scolpite: a Preuilly (1294), a Rouen (tombe di Baudoin de Courcelles, 1296; di Marie Latellier, 1300; di Jean d'Auteuil, 1303), a Valmont (1301, tomba di Nicolas Mellier), nell'abbazia di Royaumont (tombe di Jean de Laon, 1304, e della figlia, 1310), a Notre-Dame de la Roche (1313, tomba di Roger de Lévis),[31] poi sul baldacchino della Collegiata di Ecouis (tomba di Enguerrand de Marigny, 1313), in un rilievo di Sens (1334),[32] nel basamento e nel timpano della cattedrale di Auxerre.[33] Da citare infine il *Reliquiario* di Nivelles, che presenta due archi carenati nel tracciato dei frontoni, simili a quelli cinesi (1298).[34]

In queste serie devono essere segnalati due fatti: da una parte, i primi archi carenati dei monumenti gotici che noi conosciamo si presentano come sagomatura dell'intradosso (Hardingstone) e dei profili dei frontoni (Nivelles), cioè sotto forma di una decorazione scolpita o di un tracciato scavato sulla superficie delle lastre di pietra. Come in Asia, dunque, la contro-curva appare dapprima come elemento plastico e non come parte di una struttura architettonica, e, del resto, anche dopo, raramente, un arco carenato fu adottato come vero e proprio elemento strutturale;[35] d'altra parte, la data di quest'innovazione concorda con il moltiplicarsi degli influssi orientali. Favorita da una somiglianza di forme – un arco carenato è pur sempre un arco acuto – l'integrazione avvenne dappertutto con la medesima facilità, ma non nello stesso tempo. Accolto con una folgorante rapidità in Inghilterra, dove il risveglio celtico e lo spirito esuberante[36] erano favorevoli alla curva, subì qualche indugio in Francia, dove l'ordine costrut-



182. IL CARENATO SULL'ARCO POLILOBATO E IL CARENATO TRIPLO: A. Stele T'ang. B. Monumento di Hardingstone, 1291. C. Saint David, Palazzo episcopale, secondo quarto del Trecento. D. Miniatura islamica, *L'orologio con i pavoni*, scuola mesopotamica, Egitto, 1354. E. Chi-Hsia-ssu, porta di una grotta, V-VI secolo. F. Ely, Cappella della Vergine, dopo il 1321. G. Westminster, tomba di Aymer de Valence, 1325. H. Cornice di uno specchio T'ang (618-906)

tivo, secco e rigoroso, resistette a lungo. Si diffuse con continuità solo nel Quattrocento, spesso sotto forma di un apporto inglese.

Nel suo periodo ornato, il *decorated style* sviluppa energicamente il motivo curvilineo. Gli edifici sono rivestiti di ondulazioni che sembrano frutto di capricci e di eccessi incontrollati, mentre in realtà esse nascono sempre dai medesimi tracciati. Tra questi, due tipi sono particolarmente frequenti: il carenato triplo e il carenato sull'arco polilobato.

Le prime forme di arco carenato che ci sono pervenute si combinano con archi polilobati. È il caso, per esempio, di quelli che compaiono nell'intradosso degli archi del secondo piano del monumento fatto costruire nel 1291 da Edoardo I presso Hardingstone, una delle tappe del corteo funebre che portava a Westminster i resti della moglie Eleonora; uniti ad alcuni festoni, li ritroviamo scolpiti anche sulla tomba di Edmond Crouchback,

prima del 1296. Exeter, Lincoln, San Michele di Saint Albans, Saint David, Howstead [37] ne offrono diverse varietà, in cui il motivo a volte si localizza sull'intradosso, a volte si adatta all'arco intero. Il disegno è molto diffuso nelle tribune su archi delle cattedrali gotiche, di cui in generale sormonta la parte mediana (Bir-

183. CARENATI SU UN TRACCIATO POLILOBATO: Stele T'ang, Coll. privata

mingham, Blundeston, Scarning).[38] Questa stretta associazione delle contro-curve ai polilobi rievoca una geometria islamica, e non esiste dubbio che l'Oriente musulmano ha avuto una parte importante in questa trasmissione. Harvey, che propone un'origine persiana per l'arco carenato inglese, segnala a questo proposito un'ambasceria inviata dal re nel 1292 presso l'Ilkhan Keikhot, con a capo Sir Geoffroy de Langley, il quale aveva al suo seguito uno scultore di nome Robert.[39] La disposizione meno serrata degli elementi però è più conforme ancora ai prototipi estremo-orientali. Una stele T'ang (fig. 182 A) [40] presenta esattamente il medesimo profilo di un carenato che si prolunga su entrambi i lati in due lobi, come avviene in numerosi archi inglesi. Particolarmente vicino all'esempio cinese (fig. 184) è un avorio del se-

condo quarto del secolo XIV, con lo stemma di John Grandisson, vescovo di Exeter,[41] il cui modulo è stato usato anche in alcune combinazioni architettoniche e nella cattedra episcopale; d'altro canto, un'ulteriore variante dell'arco polilobato sembra essere specificamente cinese.

A B

184. CARENATI SU UN TRACCIATO POLILOBATO: A. Coronamento della Vergine, avorio con lo stemma di John Grandisson, vescovo di Exeter, secondo quarto del Trecento, Parigi, Louvre. Foto Musées Nationaux. B. Scarning, tribuna su archi della chiesa

Tre archi carenati si susseguono sullo stesso arco a Wells (1303), a Westminster (1325, tomba di Aymer de Valence), a Ely (dopo il 1321), a Beverley (tomba di Eleonora Percy, morta nel 1328) e a Lincoln,[42] sagomando l'intradosso con festoni in controcurva che lo alleggeriscono e, insieme, lo sovraccaricano, come un merletto di pietra (fig. 182). Il motivo somiglia a quello che corre sull'intradosso dell'archivolto di una porta delle grotte di Chi-Hsia-ssu, vicino a Nanchino, che risalgono al V-VI secolo,[43] dove s'innesta su un arco a pieno centro. In Occidente, appare sull'arco acuto e anche sull'arco carenato, ma questo particolare non fa che mettere in risalto le sagomature con un orlato più energico, senza nulla mutare nella disposizione, nel numero o nell'adattamento. D'altronde, alcuni specchi T'ang, come pure molti oggetti di ceramica Sung e Yüan, presentano spesso contro-curve che si susseguono in modo analogo.[44]

I motivi dominanti che si diffondono nella nuova architettura, contaminandola, sono dunque proposti in questi due raggruppa-

menti, alla testa dei quali sono la Croce di Eleonora (1291) e il baldacchino di Guillaume de la Marche (1303). Di tutte le varietà di carenati che aveva a disposizione il gotico insulare ha assimilato, in primo luogo, le strutture composite. Gli architetti inglesi cominciano, conformemente al loro genio, con sistemi complessi.

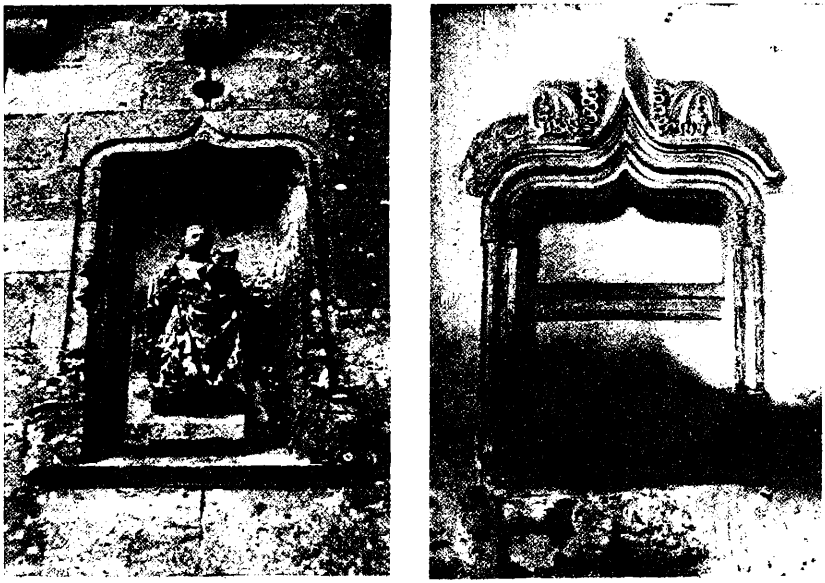
185. L'ARCO CARENATO RIBASSATO: Stele votiva cinese T'ang, 618-906, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design. Foto del museo

La Francia riprende questi disegni complicati, ma la genesi dell'architettura fiammeggiante risponde ad altre condizioni.

La forma d'arco carenato che assimila meglio è di composizione più sobria; vediamo poi moltiplicarsi anche certi tipi di arco più ribassati. Del resto, esso si fissa non sull'arco acuto, bensì sull'arco a pieno centro, e questo fatto ne determina la forma svasata: fra i primi esempi di quest'ultimo tipo si citano quelli della Collegiata di Ecouis (1313); lo ritroviamo poi ad Amiens (contrafforte della torre settentrionale), a Saint-Omer, a Montreuil-sur-Mer, ad Auxerre (basamento della cattedrale), a Digione (sacrario), a Foissy (tabernacolo dell'altare). Anche in Cina la controcurva poggia spesso su questo supporto da tempo caduto in desuetudine in Occidente, tanto che vale la pena di chiedersi se que-

sto ritorno verso i tracciati 'romanici' non sia, in certa misura, favorito dai suoi sistemi originali.

L'arco ad ansa di cesto, che succede a esso, non può che confermare quest'ipotesi. Eccezionale nel XII secolo e, più ancora, negli edifici in stile gotico-raggiante, esso si propaga decisamente con la massiccia diffusione dell'arco carenato che, in Estremo



A B

186. L'ARCO CARENATO RIBASSATO: A. Flavigny (Côte-d'Or), nicchia. B. Yvetot-Bocage (Manche), nicchia

Oriente, gli è costantemente associato. Mentre l'Inghilterra l'ha in special modo usato sotto forma di arco Tudor, cioè spezzandolo, il continente l'adotta per i portali mediani, le porte, le nicchie, i piccoli ingressi.[45] Il carenato e i suoi supporti sono riprodotti insieme.

Tutto il movimento architettonico risente di queste innovazioni. In luogo del ritmo verticale, simboleggiato e sostenuto dall'arco acuto, si ha ora un arresto e un ritorno a composizioni più larghe e più robuste in cui si traducono le inflessioni dei contorni orientali. Per tutte le gradazioni delle contro-curve, da quelle dal profilo rialzato fino a quelle completamente appiattite, si possono trovare corrispondenze buddhiste del tutto sovrapponibili. L'identità è particolarmente sorprendente per i tracciati a debole

inarcamento, prossimi all'orizzontale, con una punta al centro, più inconsueta in Occidente, e per le nicchie scavate nel muro o in un lastrone di pietra o nella roccia (figg. 185-186). I santi gotici e le divinità dell'Asia Centrale e Orientale sono spesso installati in simili rientranze (figg. 187-188). Sulle facciate decorate da un albe-

A

B

187-188. NICCHIA BUDDHISTA E NICCHIA GOTICA: A. Wei Dy, stele votiva cinese buddhista, 551, Chicago, The Art Institute. Foto del museo. B. Blangy (Seine-Maritime), nicchia gotica, monumento funerario di un curato di Blangy. Foto Arch. fot.

ro di Jesse con i personaggi sostenuti da calici di fiori, i carenati ritrovano un tema attorno al quale hanno sempre proliferato. I muri dell'architettura fiammeggiante, goffrati di rilievi, richiamano talvolta alla mente certe pagode Yüan: così il monumento del Shên-T'ung-ssu, con i suoi carenati sostenuti da mensole, terminanti con un fiorone, che si frastagliano in un'accozzaglia di figure, di mostri, di ornamenti, scompare sotto la stessa abbondanza di decorazioni (figg. 189-190). Ma qui più che di relazioni dirette si tratta di un parallelismo e di un'affinità nella sovrabbondanza.

Questa notevole assimilazione delle contro-curve nel Medioevo non fu condizionata soltanto da una conformità di elementi: essa fu anche favorita da una necessità interna. L'architettura gotica aveva conservato a lungo nel suo rigido schema germi di ammorbidimento, e dissimulato alcune delle sue tendenze. Già nel Duecento,[46] transenne di finestra (Saint-Urbain di Troyes), trifore

(Amiens), rosoni (Notre Dame di Parigi), con gli archi e le crociere acuti, ripresi dai disegni dei trilobi e dei triangoli curvilinei, fanno intravvedere fortuitamente un arco carenato, solo che esso fa la sua comparsa anche in altri luoghi e con forma differente. Fatto sta, però, che a partire dall'indebolimento dell'armatura la

A B

189-190. DECORAZIONE FIAMMEGGIANTE: A. Pagoda Lung-Hu-t'a del Shên-T'ung-ssu, prima del 1367. B. Castello di Josselin (Morbihan), 1490-1505. Foto Arch. fot.

contro-curva dei santuari buddhisti vi si innesta naturalmente e ne provoca la disgregazione, pur conservando il proprio tracciato: il carenato triplo, il carenato su festoni, il carenato sull'arco a pieno centro, il carenato sull'arco ad ansa di cesto, il carenato piatto, che non sono mai stati inclusi in una struttura gotica, s'inscrivono a ogni istante nelle sue ondulazioni. Il loro stesso ambiente originario viene ricreato dagli eccessi, dalla massa d'inutili combinazioni in cui viene oltrepassata ogni misura. Il Focillon[47] ne ha avvertito l'esotismo: « mai l'architettura d'Occidente è stata più vicina al lusso ornamentale dell'Oriente » afferma descrivendo queste confusioni delle forme costruttive e del loro rivestimento. Poiché il fenomeno biologico della dissoluzione d'uno stile coincide con un afflusso di apporti lontani, esso ne conserva il segno e il colore. Nell'iconografia e nell'architettura, l'Oriente

apporta al Medioevo il medesimo spettacolo favoloso e lo stesso mondo di illusioni.

L'arco carenato del gotico fiammeggiante non è una forma specifica e isolata. Esso ricompare sotto aspetti differenti, praticamente nello stesso periodo, sotto l'impulso d'un medesimo fattore, nei disegni di edifici dei miniaturisti islamici e sui monumenti delle comunità cristiane orientali. È la stessa epoca in cui il carenato si moltiplica naturalmente anche sulle moschee indiane. Favorito da un concorrere di circostanze particolari, il suo intervento portò a profonde modifiche solo in Occidente. L'arco carenato ci dà una conferma dell'unità delle grandi correnti che passano attraverso differenti civiltà e, insieme, della differenza della loro azione. Per un miracolo storico, gli elementi si sono ripresentati nella maniera più completa proprio all'ultimo limite del loro percorso.

Conclusione

Il Medioevo gotico, dunque, non evolve soltanto verso l'ordine della vita, il realismo, l'Occidente. Possiede anche la sua componente surreale, i suoi artifici, i suoi esotismi. Un Medioevo più tormentato, popolato di mostri, di prodigi, si ripristina e si sviluppa all'interno d'un Medioevo evangelico e umanista. I suoi improvvisi sussulti, le sue inquietudini nello spirito e nelle forme crescono fino al suo declino.

Questo fondamento sovrannaturale si consolida sopra un terreno complesso. Vi si rintracciano la teratologia dei secoli anteriori (ma trasposta in una realtà più efficace), vari elementi di differenti civiltà, ossessioni e fantasmagorie elaborate dall'immaginazione. Esso si amplia senza sosta, estendendosi a nuovi campi, ed evolve in maniera discontinua: più strano, più stupefacente sino alla fine del Trecento, più drammatico nel Quattrocento e nel Cinquecento. Qui noi non abbiamo trattato di questo sviluppo nel suo insieme, ma soltanto degli apporti esterni che hanno lasciato la loro impronta su di esso e l'hanno indirizzato in alcune delle sue fasi.

Sono di volta in volta apparsi tre grandi repertori: in un primo tempo l'Antichità ellenistica, poi l'Islam, seguito da presso dall'Estremo Oriente. L'azione di queste componenti s'è esercitata nello stesso senso e nello stesso spirito. Questa convergenza è dovuta, in gran parte, al puro e semplice fascino del fantastico; non si può tuttavia trascurare il fatto che esisteva anche una confusione di prospettive geografiche e storiche. Panofsky e Saxl[1] hanno fatto le medesime osservazioni per la mitologia classica, ritrasmessa, spesso trasfigurata, dagli Arabi. Il paganesimo antico e il paganesimo dell'Oriente contemporaneo si sono trovati, in un certo senso, a un'eguale distanza dal nuovo Occidente. Questo fenomeno s'è riprodotto nell'àmbito della decorazione e della favola. È in virtù d'una stessa ottica che le antichità e tutti gli esotismi sono apparsi carichi degli stessi enigmi e dello stesso prestigio, e si sono confusi. Per un certo tempo i vari afflussi hanno avuto la medesima intensità, ma, alla fine del Medioevo, sembrano dominanti i temi greco-romani ed estremo-orientali.

La storia di questi apporti comincia con una contraddizione: l'Antichità classica che, per definizione, dovrebbe contribuire, al tempo del « classicismo gotico », alla diffusione di belle figure

1. L. F. Saxl e E. Panofsky, *Classical Mithology in Medieval Art*, in « Metropolitan Museum Studies », IV, New York, 1933, p. 266.

umane, diventa invece uno dei principali fattori risuscitatori di una grande famiglia di creature mostruose.

Un vasto repertorio messo bruscamente a disposizione del Medioevo dal ritorno di una moda carolingia per la glittica ha esercitato la sua influenza in maniera inaspettata. Con le gemme non si diffusero immagini di dèi e di eroi antichi, bensì uno sciame di *grilli*, di grappoli di teste, di animali, di uomini a facce multiple, di teste con gambe, di quadrupedi o di bipedi uscenti dalla conchiglia. Una scelta così peculiare, operata sopra un materiale che, per altri versi, è ricco di figurazioni diverse, dove tutto è eleganza e armonia, ci è parsa indice di aspirazioni dapprima segrete, ma che poi non hanno tardato ad affermarsi. Il Medioevo ha costantemente ricercato in questi intagli bizzarrie e grottesche. Lo stesso nella numismatica: non le medaglie nobili ma le monete barbariche, dove apparivano strane figure, sembra abbiano attirato soprattutto gli artisti.

L'influenza crescente e decisiva di questi due gruppi si spiega con un'evoluzione del gusto e un mutamento dello stile in generale, che ripiega risolutamente verso il prezioso, il delicato, il minuto, aggiungendovi una componente di singolarità e quasi d'esotismo e si salda così con la poesia delle forme musulmane.

Queste ultime si fanno notare in alcuni ornamenti della prima arte gotica, ma la loro introduzione massiccia avviene soprattutto fra la seconda metà del Duecento e l'inizio del Quattrocento. Come all'epoca romanica, una fauna fantastica, gruppi antitetici e combattimenti d'animali sono propagati dai tessuti. Ornamenti astratti, mostri araldici dell'Asia eterna ricompaiono proprio nel momento in cui sbocciano una flora e un bestiario viventi. Ma i sistemi ne tornano evoluti e arricchiti. Gli intrecci rinascono ricomposti in combinazioni di poligoni e di fioroni; le foglie schematizzate si affilano e sboccia una fioritura di bestie senza membra, di tralci con teste, di piante che parlano. Facce lunari s'incrostano nelle decorazioni miniate, simili alle gemme dell'oreficeria. Pesci, quadrupedi, uomini si animano in un turbine vorticoso, scambiando le loro membra e i loro corpi come in un meccanismo d'automi. Introdotti nella natura e nei capricci gotici, questi giochi sapienti e artificiosi danno loro un insolito fascino.

Come per le bizzarrie antiche che si diffondono con le pietre incise, la formazione d'uno stile d'oreficeria ha fortemente favorito i prestiti 'saraceni'. L'essere singolare e l'elemento meraviglioso finiscono per confondersi con gli oggetti rari e i materiali preziosi. Associate in una certa misura al 'manierismo gotico', le fantasie islamizzanti si rarefanno con il suo estinguersi. Ma il mondo musulmano ha trasmesso anche forme cinesi di cui esso

stesso è saturo, e il suo contributo è continuato in questo settore.

Due fatti risaltano dalle nostre osservazioni: il permanere e il rinnovarsi di elementi orientali, che sono stati sempre presenti nel Medioevo. La genesi dell'Occidente gotico non elimina le antiche fonti, ma la scelta e i sistemi sono differenti. Nondimeno, la cornice resta la stessa. Gli sconvolgimenti profondi hanno luogo solo grazie all'intervento dell'Estremo Oriente. La sua azione comincia non per effetto dell'attrazione esercitata dai talismani e dai tesori, ma come conseguenza di un terrore e di un mito. Promotori ne sono stati l'Inferno, la fine del mondo, l'Anticristo di Mongolia. Essa continua in uno stupore carico d'angoscia. Dapprima, compaiono ali di pipistrello che passano ai diavoli e ai mostri. Vengono poi demoni con seno di donna, con lunghe orecchie e unicorno, con proboscide d'elefante, uomini a testa di cane, divinità a braccia multiple, oggetti animati. Infine, i cicli della Morte, le *Tentazioni* e le cosmogonie buddhiste si riflettono nelle ultime visioni del Medioevo, a un tempo così metodico e così veemente nel pensiero e nelle passioni. Un soffio vivificatore è diffuso da questo afflusso, un'atmosfera lunare, spazi chimerici, un pulsare nelle montagne e nelle rocce, la magia del cristallo e dei calici dei fiori, il fiammeggiare delle contro-curve. Non sono più divertimenti o curiosità, ma drammaturgia e sconvolgimento.

Succedendosi con continuità in una stessa sfera, mode provenienti dall'Asia Centrale e Orientale raggiungono progressivamente regioni diverse. Si congiungono in Occidente con motivi islamici. I due Orienti sono vicini, come in Iran, dove i contributi cinesi si mescolano contemporaneamente ai sistemi musulmani. Ma è l'Oriente più remoto che domina nell'ultimo periodo. Anche antiche combinazioni che, a partire dal Quattrocento, traboccano di vita, vengono modificate e rinnovate da questi influssi. Le armature T'ang si sostituiscono ai volti erranti su tutto il corpo del dio Bès. Oggetti antropomorfi si aggiungono ai discendenti dei vasi plastici. Gli scheletri epicurei sono trascinati in balletti tantrici. Il *maṇḍala* sovraccarica d'enigmi e di combinazioni i planisferi greco-romani, già resi complessi dalla speculazione araba. Convergenza di apporti e unità di sostrati e del registro fantastico spiegano il carattere e la potenza di questo affluire. Ergendosi di fronte a un Medioevo in declino, l'Estremo Oriente risponde al suo irrealismo e ne alimenta le inquietudini.

Ma quest'azione è più complessa. Tutti i sistemi eterogenei che si ritrovano nell'Occidente gotico, subiscono il contraccolpo della sua influenza e si confondono nello straripare delle sue forze. Il processo di questi apporti è duplice: integrazione e trasposizione.

Il Medioevo ha sempre avuto una notevole attitudine a rinno-

vare le forme prese a prestito e a imprimere loro il proprio carattere. Tutto si muove e si muta. Mescolate alle decorazioni dei margini, le grottesche greco-romane sono completamente assimilate alla bizzarria gotica. Gli arabeschi sono trascinati nei capricci delle piante rampicanti. La flora vivente sboccia sull'intreccio a poligoni. Teste e calici di fiori con sopra figure appesantiscono i rami della vegetazione dei campi e dei giardini. Sovrapposto al paesaggio vero, il paesaggio fantastico rivela la sua vita segreta e contribuisce all'esplorazione della natura. Sovrapposta all'arco acuto, la contro-curva sembra scaturirne con naturalezza e trasfigura l'architettura, conformemente a una legge di sviluppo interno. L'umanità ellenistica e la razza gialla assumono le sembianze di uomini e demoni familiari. Le leggende e le visioni sono trasposte nel pensiero e nell'immaginazione medioevali. Perfino figure e motivi riprodotti con esattezza appaiono spesso come una stravaganza del loro genio. Sono questa forza d'assimilazione e questa unità d'evoluzione che hanno contribuito a lungo a creare l'illusione d'una assoluta integrità dell'iconografia e dei sistemi morfologici gotici. Senza dubbio il Medioevo è un blocco solo, e cresce imperturbabile su solide basi, ma nello spiegarsi delle fantasie, accumulate dopo il 'classicismo' del Duecento, ricompaiono spesso racconti antichi e orientali che gli arrecano una ricchezza e un sapore esotici.

L'identificazione di questi apporti induce un'ultima osservazione: le forze che hanno contribuito allo sbocciare di questi prodigi sopravvivono dopo il Medioevo. Si prolungano con gli incantesimi, il gusto dell'arabesco, l'attrazione dell'ignoto, le bizzarrie greco-romane.

I *grilli* di Bosch e di Bruegel emergono da genesi antiche, pur facendo già parte d'un mondo nuovo. I paesaggi d'acqua e di rocce, le bestie e le battaglie che nascono nelle crepe d'un muro, le ali di pipistrello applicate agli uomini volanti, i dedali dei rosoni intrecciati di Leonardo, riportano in luce eclettismi anteriori. Anche i sistemi ornamentali diffusi ora dall'Italia, come le 'moresche', con i loro poligoni, i loro polilobi e i loro rūmī, come pure i meccanismi composti di piante d'oreficeria e d'animali, montati sul modello della decorazione delle grotte di Roma, ma arricchiti di cineserie e di bizzarrie, ricuperano forme già da lungo tempo assimilate. Nel suo possente rinnovamento delle fonti, il Rinascimento attinge spesso a riserve già utilizzate. I suoi esotismi e le sue mostruosità possiedono radici profonde che partono direttamente dal Medioevo.

Note

NOTE A « GRILLI GOTICI »

1. Per le sopravvivenze antiche nel Medioevo in generale: F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar, 1847-1855; A. Springer, *Nachleben der Antike im Mittelalter*, Bonn, 1886; F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922; H. Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, in « Studien der Bibliothek Warburg », IV, Leipzig, 1926; J. Nordström, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 1933. Per gli apporti antichi nell'iconografia del Medioevo: F. Saxl e E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, in « Metropolitan Museum Studies », IV, 2, New York, 1933; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London, 1937. Si veda anche J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, London, 1939; nuova ediz., Flammarion, Paris, 1980.

2. Per l'influenza antica nella scultura romanica, si veda soprattutto M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937, e J. Adhémar, *op. cit.*

3. Cfr. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin, 1930, pp. 18 sgg.; F. Saxl e E. Panofsky, *op. cit.*

4. J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1939, cap. IV: « Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Âge ».

5. L'apporto dell'antichità nella raffigurazione dei mesi è stato studiato da J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the XIIth Century*, Princeton, 1938.

6. W. Schmitz, *Die bemalten Holzdecken im Museum zu Metz*, in « Zeitschrift für christliche Kunst », 1897.

7. L. de Vesly, *La céramique ornementale en haute Normandie pendant le Moyen Âge et la Renaissance*, Rouen, 1913, tav. XV.

8. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, I: *Misericordes*, London, 1910, fig. p. 109.

9. *Ibid.*, fig. p. 68.

10. M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, frammento 1, tav. XVIII.

11. E. Millar, *Les principaux manuscrits à peintures de Lambeth Palace à Londres*, in « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1924, ms. 233, tav. XXXVII.

12. E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, 1928, tav. 52.

13. Per esempio Oxford, Douce 180, 1270: E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tav. 93; Toulouse, ms. 815, 1286-1314, f. 9 v. A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la bibliothèque de Toulouse*, in *Les Trésors des bibliothèques de France*, II, Paris, 1929; Dresden, mss. 50 e 117, XIV secolo: R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden, 1906, figg. 89 e 91.

14. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrh.*, Strassburg, 1897, fig. 109, tav. XLVI, ms. di Wolfenbüttel, dopo il 1235.

15. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, terza serie, tav. IV, portale sinistro, lato sinistro.

16. « The New Palaeographical Society », London, 1903, part. I, tav. 16: Douai, ms. 171; e S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, London, 1907, tav. XVIII.

17. E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tav. 57.

18. A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, tav. 11. Cfr. anche un libro spagnolo del 1508, in « The British Museum Quarterly », V, 3, 1936, tav. XXXI.

19. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris, 1937, tavv. CXVII, CXVIII: *Pontificale romano* del XV secolo, bibl. mun. di Lione, ms. 5144.

20. O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London, 1908, figg. pp. 209, 229, 230, 250.

21. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, X, München, 1924, tav. 33.

22. G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, London, 1912, tav. 198.

23. *Salterio* di Ormesby: O. Saunders, *English Illumination*, II, in « Panthéon », 1928, fig. 109.

24. G. Warner, *Illuminated Manuscripts of Dyson Perrins*, Oxford, 1920, tav. CXV, ms. svizzero, ca. 1312.

25. G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, tavv. 175, 176, 178; « The New Palaeographical Society », seconda serie, part. III, tav. 71: ms. parigino, inizi del XV secolo; H. Martin, *La miniature française du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, 1923, tav. 69: *Beau Bréviaire* di Carlo V, prima del 1380.

26. *Salterio Tenison*: J. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, London, 1911, tav. XXIV; *Salterio* di Robert de Lisle, 1339: E. Maunde Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, London, 1895, tav. 17; Brunetto Latini, 1330: H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, VII, London, 1918, tav. LXIX; ms. 22 di Gand: L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Paris,

1907, figg. 85 e 121; *Heures* di Luisa di Savoia, XV secolo: Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1917, tavv. LX e LXII; *Boccaccio* di Monaco, XV secolo: L. Olschki, *Manuscripts français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, tav. IX.

27. O. Jennings, *op. cit.*, fig. p. 230.

28. *Bibbia* di William di Devon, 1251-1274: E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIV^e siècle*, Paris, 1926, tav. 77; poesia di Robert de Blois, fine del XIII secolo, Arsenal, 5201: H. Martin, *La miniature française*, tav. 24; stalli di Vendôme, stalli di Chichester, ca. 1330: F. Bond, *op. cit.*, fig. p. 12; stalli e portale des Libraires di Rouen: J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, tav. XLVI.

29. P. Clemen, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf, 1916, p. 524, fig. 372.

30. R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik*, München, 1931, tav. L, fig. 153.

31. E. Babelon, *La gravure en pierre fine*, Paris, 1894, fig. 135; E. Gebhart, *Gemmen und Kameen*, Berlin, 1925, fig. 140.

32. A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nn. 8536, 8538; J. Macarius, *Abraxes seu Apistopistus, quae est antiquaria de Gemmis Basilidianis disquisitio*, Anversa, 1657, p. 37; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, tav. 26, figg. 50-51.

33. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 8536.

34. *Ibid.*, nn. 3341, 3344, 8532; C. W. King, *Antique Gems and Rings*, London, 1872, tav. LVI, 4 e 5; L. Augustino, *Gemmae et sculpturae antiquae*, Francoforte, 1694, n. 203.

35. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 8533.

36. *Pierres gravées du Cabinet de M. Grivaud de la Vincelle*, disegni originali del Cabinet des Médailles della Bibliothèque Nationale, E 86, n. 148, intaglio del Cabinet des Médailles proveniente dalla collezione Luynes, 145.

37. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 1798-1801.

38. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, Berlin, 1900, tav. XXVI, 83; *Beschreibung*, nn. 1805, 1806.

39. E. Babelon, *op. cit.*, p. 176.

40. C. A. Böttiger, *Kleine Schriften*, Dresden, 1836, pp. 460-461; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, pp. 353 e 363.

41. A. Blanchet, *Recherches sur les grylles*, in « Revue des études anciennes », XLIII, 1921, p. 43.

42. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, pp. 114 e 228.

43. « The Illustrated London News », maggio 1932, p. 756, fig. 2, scavi di Wooley.

44. E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, figg. 106-6 e 19.

45. A. Roes, *New Light on the Grylli*, in « Journal of Hellenic Studies », 1935, pp. 232-235. Cfr. anche J. Zykan, *Der Tierzauber*, in « Artibus Asiae », 1935, pp. 203 sgg.

46. Ch. Picard, *L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éleusis*, in *Congrès d'Histoire du Christianisme*, Paris, 1928, pp. 25 sgg.

47. A. Delatte, *Études sur la magie grecque, Akephalos Theos*, in « Bulletin de correspondance hellénique », 1914, pp. 199 sgg.; M. K. Preisendanz, *Akephalos, der Kopflose Got*, in « Beihefte zum alten Orient », 8, Leipzig, 1925-1926.

48. A. Delatte, *op. cit.*, fig. 10: museo di Cagliari, trovato in Sardegna, V secolo a.C. Un'immagine analoga si trova su uno scarabeo sardo: Orcurti, in « Bollettino archeologico sardo », IV, tav. II, 13, cfr. G. Perrot e Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III, Paris, 1885, fig. 296.

49. Th. Wiegand e H. Schrader, *Priene*, Berlin, 1904, figg. 149-154: IV secolo.

50. G. Perrot e Ch. Chipiez, *op. cit.*, IX, fig. 18.

51. A. Gori, *Thesaurus gemmarum*, Firenze, 1750, tav. CXXXVI.

52. A. Delatte, *op. cit.*, p. 209.

53. P. Perdrizet, *Bronzes de la collection Fouquet*, Paris, 1911, pp. 42-43.

54. D. G. Hogarth, *The Zakro Sealing*, in « Journal of Hellenic Studies », 1902, pp. 76 sgg., tav. VII, figg. 44 e 45; Th. Bossert, *Alt Kreta*, Berlin, 1921, tav. 243 e.

55. D. G. Hogarth, *op. cit.*, fig. 16, tav. VIII, figg. 57 e 57 A. Per l'autore, sarebbe una maschera di leone.

56. W. Ward, *Seal Cylinders of Western Asia*, Washington, 1900, fig. 300 b, del 3000; L. Delaporte, *Cylindres orientaux du Musée du Louvre*, Paris, 1920, tav. 76, n. 251, ca. 2400.

57. M. von Oppenheim, *Tell-Halaf*, London, 1931, tav. XXXIII A.

58. J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London, 1932, I, tav. XII, fig. 17: divinità cornuta a triplo volto.

59. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Paris, 1913: *Mercure tricéphale*, pp. 161 sgg.; W. Deonna, *Études d'art comparé. Simultanéité*

et succession, in « Revue d'ethnographie et de sociologie », 1913, pp. 335 sgg., e *Unité et diversité*, in « Revue archéologique », 1914, pp. 40-41.

60. E. Minns, *op. cit.*, figg. 106-6 e 19: proveniente dalle tombe dei Sette Fratelli e di Eltegen (Nymphaeum), pp. 206 sgg.

61. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. VII, 32 e 33, tav. XV, 88.

62. *Ibid.*, tav. XV, 87, 89.

63. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 6545, 6546, 6548.

64. *Ibid.*, nn. 5334, 7810.

65. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 26, figg. 51-53.

66. *Ibid.*, tav. 24, figg. 48-10, tav. 131, fig. 64.

67. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 1916, 1927, 1928, 7815, 7817, 8523, 8527, 8528; C. W. King, *op. cit.*, tav. LVI, fig. 11.

68. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 8524.

69. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 131, fig. 65.

70. *Grillo* del III secolo, trovato presso Strasburgo. A. Blanchet, *op. cit.*, fig. 1.

71. J. Hackin, *Recherches archéologiques à Begram*, Paris, 1939, p. 21, n. 329, tav. LXI.

72. L. Delaporte, *Musée du Louvre. Catalogue des cylindres*, Paris, 1923, tav. III (A 1424); *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, tav. 255, DD, KK, fig. 371 d, f, g.

73. Vedere l'articolo di S. Reinach, *Galea*, in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, II, pp. 1429 sgg.

74. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 17, fig. 34-3, 4, 5, fig. 35-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9.

75. Un elmo di parata trovato in un campo romano di Heddernheim: S. Reinach, *Galea*, fig. 3413; elmo di Minerva: S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 30, fig. 60-2, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, fig. 61-4.

76. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 24, fig. 47-12.

77. *Ibid.*, tav. 24, fig. 47-9, tav. 25, fig. 49-7, 8, fig. 50-3, 6, 7, tav. 90, fig. 73.

78. S. Reinach, *Galea*, fig. 3417.

79. H. Goetz, *The History of Persian Costume*, in *Survey of Persian Art*, fig. 745 g.

80. S. Reinach, *Galea*, p. 1450.

81. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 8527 e 8528; S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 26, fig. 50-13, fig. 51-5.

82. J. Séligmann, *L'orfèvrerie carolingienne*, in *Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Paris, 1928, p. 141.

83. W. S. Heckscher, *Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings*, in « Journal of the Warburg Institute », I, London, 1937-1938, pp. 204 sgg.; A. Darcel, *Le Trésor de Conques, pierres antiques*, in « Annales archéologiques », 1860, pp. 327-333; W. Sauerländer, *Art antique et sculpture autour de 1200*, in « Art de France », I, 1961, pp. 47-56.

84. G. A. S. Snidjer, *Antique and Medieval Gems on Bookcovers at Utrecht*, in « The Art Bulletin », XIV, 1932; L. Palustre e X. Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves*, Paris, s.d., p. 22.

85. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, Paris, 1902, p. 64; H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », 1941, pp. 46 sgg.

86. L'arcivescovo di York sigillava le sue lettere, nel 1154, con una pietra che recava un mostro tricefalo; l'arcidiacono di Soissons, nel 1189, con un'immagine di Leda e il cigno; Guillaume de Champagne, arcivescovo di Sens, nel 1170, con una Minerva con l'elmo.

87. J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris, s.d., I, pp. 205 e 215.

88. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, p. 73.

89. A. T. de Giradot, *Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges*, in « Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France », XXIV, 1859, p. 253; E. Le Brun-Dalbanne, *Les pierres gravées du trésor de la cathédrale de Troyes*, in « Mémoires de la Société Académique de Troyes », 1880, pp. 1-145; L. Niepce, *Archéologie lyonnaise*, III: *Les trésors des églises*, Lyon, s.d., p. 7.

90. E. Babelon, *Les camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1897, p. LXXV.

91. Didron, *Orfèvrerie du XIII^e siècle*, in « Annales archéologiques », XXIX, 1859, p. 225.

92. Nel Duecento e nel Trecento, il termine *camayeu* indicava ogni gemma incisa, in rilievo o incavata, e non solamente in rilievo come nella accezione moderna; cfr. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, p. 75.

93. J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, 1896, p. 297, n. XXXVIII.

94. F. Greuzer, *Zur Gemmenkunde, antike geschnittene Steine von Grabmahl der Heiligen Elisabeth in Kirche zu Marburg*, Leipzig, 1834.

95. Ch. R. Smith, *Collectanea antiqua*, VII, London, 1857, p. 65: « Medieval Seals Set with Ancient Gems »; H. Schuermans, *Intailles antiques employées comme sceaux au Moyen Âge*, in « Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie », 1872, pp. 344-366; G. Demay, *Des pierres gravées employées dans les sceaux du Moyen Âge*, Paris, 1877.

96. Nella raccolta di Schuermans, per esempio, un solo sigillo è datato 1200, tutti gli altri sono del XIII e XIV secolo, uno del XV.

97. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, p. XIV.

98. B. de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1724, III, p. 26.

99. *Lapidario* di Hugues Ragot: F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Âge*, in « Revue de l'art chrétien », 1893, p. 195.

100. Th. Wright, *On Antiquarian Excavations and Researches in the Middle Ages*, in « Archaeologia », XXX, 1844, pp. 444 sgg.; L. Pannier, *Les Lapidaires français*, in « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », LII, 1882; F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Âge*, pp. 14 sgg., e *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1896-1902; P. Studer e J. Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris, 1924; J. Evans e M. S. Serjeantson, *English Medieval Lapidaries*, London, 1933.

101. J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1886, p. 357.

102. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, p. 18.

103. Alberto Magno, *De mineralibus et rebus metallicis*, II: *De figuris lapidum a natura factis*, cap. 2.

104. Is. del Sotto, *Le Lapidaire du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Mandeville*, Wien, 1862, pp. 119 sgg.; si veda il capitolo dedicato alle pietre d'Israele, pp. 118-128.

105. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, n. 618.

106. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, pp. 26, 28.

107. Camillus Leonardus, *Speculum lapidum*, Venezia, 1502; cfr. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, p. 99.

108. R. de Lespinasse, *Les métiers et les corporations de la ville de Paris*, II, Paris, 1879, p. 81.

109. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, pp. 86-97.

110. G. Demay, *Des pierres gravées dans les sceaux du Moyen Âge*, nn. 249-268.

111. *Ibid.*, n. 268.

112. *Ibid.*, n. 265 e G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Flandre*, Paris, 1873, n. 2963, p. 331.

113. W. S. Heckscher, *op. cit.*, tavv. 30 c e 31 a. Già nell'*Evangeliario* di Ada, di Treviri (ca. 800), la miniatura riproduce gemme antiche su un frontespizio, fissate come su un reliquiario. L'autore pubblica anche una statua assai curiosa del re David, che reca la Vergine tra le mani (Museo di Basilea, XIV secolo). La testa è un cammeo con la maschera di Medusa. La statuetta è collocata su una sardonica decorata con un leone.

114. Brit. Mus., Cotton, Nero D.I.; C. C. Omen, *The Jewels of Saint Albans Abbey*, in « The Burlington Magazine », LVII, 1930, fig. IV.

115. Confrontare il *grillo* del ms. 117 di Cambrai (A. Durieux, *op. cit.*, tav. 11), con il *grillo* di L. Augustino (*op. cit.*, p. 203), e i *grilli* dei sigilli nn. 8558 e 8535 pubblicati da A. Furtwängler (*Beschreibung*) con le figure alle pp. 222 e 230 di O. Jennings (*op. cit.*), per esempio.

116. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, fig. V.

117. W. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Würzburg, 1926, tav. XLI, fig. 3.

118. Stalli di Norwich: G. C. Druce, *Some Abnormal and Composite Human Forms in English Church Architecture*, in « Archaeological Journal », 1915, fig. 1.

119. A. Durieux, *op. cit.*, tav. 17: Cambrai, ms. 124, XVI secolo.

120. M. R. James, *Marvels of the East*, Oxford, 1929. Per le tradizioni – letterarie e figurative – anticheggianti di questi prodigi, cfr. R. Wittkower, *Marvels of the East*, in « Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes », V, 1942, pp. 159-197.

121. A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1889, tav. CII: ms. di Nantes, 1478.

122. E. H. Langlois, *Essai sur les danses des Morts*, I, Rouen, 1851, p. 301.

123. W. Deonna, *Comment les idées et les monuments changent de sens, du dieu au diable, au sorcier, au damné*, in « Études d'archéologie et d'art », Genève, 1914.

124. H. Omont, *Psautier illustré: B.N., ms. lat. 8846*, Paris, s.d., tav. 6.

125. H. Omont, *Miniatures du Psautier de Saint Louis, ms. lat. 76 A, de la Bibliothèque de l'Université de Leyde*, Leiden, 1902, tav. 15.

126. E. Millar, *La miniature anglaise*, I, tav. 75.

127. M. R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909, tavv. 6, 17, 25.

128. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 383.

129. *Panneau de Narbonne*, 1373-1378, *Apocalisse* del Brit. Mus., Add. ms. 17333, gruppo di Canterbury, inizio del XIV secolo: E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français à peintures au British Museum*, in « Publications de la S.F.R.M.P. », Paris, 1933, tav. XXVII.

130. *Apocalisse* 482 di Cambrai, fine del XIII secolo.

131. H. Reiners, *Die kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, tav. XIV; M. Lehrs, *Der Meister mit Banderollen*, Dresden, 1886, tav. VII; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, fig. 35.

132. K. Lange, *Der Papstesel*, Berlin, 1891; H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, Freiburg-i.-Br., 1923, cap. I.

133. W. Y. Ottley, *Fac-similes of Scarce and Curious Prints*, London, 1826, tav. 25.

134. G. C. Druce, *op. cit.*, tav. II: *Bestiario* di Westminster, ms. 22, XIII secolo; L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 74: ms. d'Ypres, XIV secolo; E. Millar, *Livre d'Heures exécuté pour Geoffroy d'Aspremont*, in « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1925, tav. VII: fine del XIII secolo, Nord della Francia o Fiandre.

135. R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckmalerei in Deutschland*, Berlin, s.d., I, tav. 9.

136. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 26, fig. 51-3.

137. Dom L. Baillet, *Les miniatures du Scivias de sainte Hildegarde*, in « Monuments Piot », XIX, 1911, tavv. IV e IX: XII-XIII secolo.

138. G. C. Druce, *op. cit.*, tav. III: stalli di Cartmel; I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweitz*, Augsburg, 1930, fig. 179: stalli del Museo di Zurigo; A. Moschenross, *Quelques mots sur les stalles de la cathédrale de Thann*, s.l.n.d., fig. p. 10. Per la tradizione romanica dei tricefali, cfr. M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937, pp. 157 sgg.

139. G. Demay, *Les sceaux du Moyen Âge*, nn. 252 (1239), 259 (XIV secolo), 261 (1360), 262 (1245), 263 (1362).

140. J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne*, fig. 18.

141. « Annales archéologiques », XIX, 1859, fig. p. 220, e *Congrès archéologique de Bordeaux*, 1941, p. 342.

142. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 70; *Salterio* di san Luigi de l'Arsenal e B.N., ms. lat. 238.

143. *Ibid.*, B.N., mss. lat. 320, 824, 1328, 1394; Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, 1690; cfr. anche Abbé V. Leroquais, *Les Bréviares manuscrits des bibliothèques de France*, Paris, 1934, tav. XI: *Breviario* di Metz, seconda metà del XIII secolo; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s.d., tav. I.

144. Vetrata di Chartres; B.N., ms. lat. 1076, E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 70, nota 5; E. Panofsky (*op. cit.*, p. 4, nota 6) segnala altri due manoscritti - uno del XIV secolo, con Gennaio a tre facce - pensando a una possibile personificazione della Trinità.

145. E. Panofsky, *op. cit.*, tav. III, fig. 5: ms. fr., ca. 1400.

146. A. Straub e G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strassburg, 1901, tav. XXII.

147. C. Enlart, *La Volupté et la Mort*, in « Mémoires de la Société des Antiquaires de France », 1908, tav. LXVII, ca. 1500.

148. F. Hartlaub, *Signa Hermetis, Zwei alte alchemische Bildhandschriften*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », IV, 1937, fasc. 2, figg. 1, 2, 3 e fasc. 4, fig. 7.

149. A. Straub e G. Keller, *op. cit.*, tav. XI bis.

150. E. H. Langlois, *op. cit.*, tav. 8.

151. Parigi, B.N., ms. fr. 9220, inizio del XIV secolo.

152. Prudenza a tre facce - rilievo fiorentino del Victoria and Albert Museum di Londra; pavimento del Duomo di Siena; battistero di Bergamo. Prudenza bifronte - tombe degli Scaligeri a Verona; bassorilievo del campanile di Firenze; tabernacolo dell'Orcagna, in Orsanmichele, a Firenze; affreschi di Giotto, all'Arena di Padova; tomba di Francesco II di Bretagna, di Michel Colombe a Nantes; cfr. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, e E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 1 sgg.

153. Cod. Vat. lat. 1925, metà del XV secolo, cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 4, nota 6.

154. *Ibid.*, cap. *Signum triciput.*

155. Ch. R. Smith, *op. cit.*, p. 72.

156. Didron, *Iconographie chrétienne, Histoire du Dieu*, Paris, 1843, pp. 551-561, figg. 141, 142, 147; L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille, 1891, p. 108; A. Hockel, *Die Trinität in der Kunst*, Berlin, 1930; R. Pettazzoni, *The Pagan Origin of the Three-headed Representation of the Christian Trinity*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », IX, 1946, pp. 135-151.

157. Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 111.

158. Didron, *Iconographie chrétienne*, p. 545, fig. 135, ms. fr., XV secolo; « Annales archéologiques », I, 1844, p. 275; W. Deonna, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique, Diable Triprosope*, in « Revue d'histoire des religions », 1914, pp. 125 sgg.

159. A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée, conservée à Oxford, Paris et Londres*, Paris, 1911-1921, tavv. 106, 112, 239, 656, 722.

160. E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo*, in « Gazette des Beaux-Arts, Mélanges Henri Focillon », 1944, p. 220.

161. O. Schönberger, *Grünewald Drawings*, New York, 1948, n. 35. Il rapporto del tema con l'Antichità classica è stato studiato da E. Markert, *Trias Romana. Zur Deutung einer Grünewaldzeichnung*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », 1943.

162. L. Delisle e P. Meyer, *L'Apocalypse en français au XIII^e siècle, B.N., ms. fr. 403*, Paris, 1901, f. 40.

163. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. xv, 71.

164. Le *Apocalissi* di Cambrai 482, di H. Yates Thompson n. 55, e del Brit. Mus., ms. 17333; cfr. H. Yates Thompson, *op. cit.*, IV, tav. xxxvi e E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français*, tav. xxvii.

165. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 24, fig. 48-10.

166. P. Kristeller, *Die Apocalypse, älteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916, tav. xlv; F. Didot, *Des Apocalypses figurées manuscrites et xylographiées*, Paris, 1870.

167. Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1876, pp. 281-282.

168. G. Demay, *Le costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du Moyen Âge*, Paris, 1875, tav. xxiii: sigillo di Matthieu de Montmorency. Il cimiero di Riccardo Cuor di Leone, datato 1198, composto di un ciuffo bianco di piume con, al centro, il leone d'Inghilterra, non era che un semplice pennacchio.

169. C. N. Allou, *Études sur les casques du Moyen Âge*, in « Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France », 1835; L. Larchey, *Ancien Armorial équestre de la Toison d'Or et de l'Europe du XV^e siècle*, Paris, 1890; H. G. Strohl, *Heraldischer Atlas*, Stuttgart, 1909, W. G. Blackie Murdoch, *Some Scottish Armorials*, in « The Connoisseur », 1935, pp. 291 sgg.; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique française et étrangère*, Paris, 1979, pp. 205 sgg.

170. H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450*, Bonn, 1920, fig. 46 e E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tav. 57.

171. W. Stammler, *Allegorische Studien*, in « Deutsche Vierteljahres-

schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », XVII, 1939, pp. 9 sgg. L'idea di un collo di gru per simboleggiare chi evita di parlare senza riflettere si ritrova anche nel *Roman* di Sidrach (ultimo quarto del XIII secolo); cfr. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911, p. 243. L'immagine è stata descritta da poeti tedeschi del XIII secolo, ma le prime figurazioni conosciute risalgono soltanto al XV secolo.

172. A. Blum e Ph. Lauer, *La miniature française aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, 1930, tav. 33.

173. H. G. Ströhl, *op. cit.*, fig. 2.

174. O. Jennings, *op. cit.*, figg. 196, 200, 208, 243.

175. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. XXVI, 83.

176. Schizzo di Oxford: Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, tav. 105.

177. *Ibid.*, tav. 67: frammento del *Giudizio finale*, scoperto nei magazzini della Pinacoteca di Monaco.

178. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tavv. 102, 105, 107, 112.

179. *Ibid.*, tav. 57.

180. *Ibid.*, tavv. 62-66, e J. Friedländer e J. Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978, tav. 99.

181. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tavv. 37, 38, 40, 41, 42, 45.

182. M. Brion, *Bosch*, Paris, 1938, p. 40.

183. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, p. 40.

184. R. van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, tavv. 117, 118, 124, 125, 128, 129, 131.

185. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 75, nota 1 delle fonti letterarie; cfr. H. Dollmayr, *H. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses », 1898, p. 244; F. Schmidt-Degener, *Un tableau de Jérôme Bosch au Musée de Saint-Germain-en-Laye*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1906, I, p. 150, nota 4.

186. J. Macarius, *op. cit.*, p. 37.

NOTE A « BIZZARRIE DEI SIGILLI E DELLE MONETE ANTICHI »

1. A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, n. 3348; E. Tölken, *Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Kgl. Preuss.*

Gemmensammlung, Berlin, 1835, tav. VIII, 302; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Firenze, 1760, tav. VII, 15.

2. Fr. Imhoof-Blumer e O. Keller, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*, Leipzig, 1889, tav. XXIV, 38, tav. XXVII, 13; A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 2121, 5930; E. Tölken, *op. cit.*, tav. VIII, 300; J. Winckelmann, *op. cit.*, tav. VII, 14.

3. Fr. Imhoof-Blumer e O. Keller, *op. cit.*, tav. XVIII, 49.

4. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 8344; E. Tölken, *op. cit.*, tav. VIII, 303.

5. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, Berlin, 1900, tav. XLVI, 34.

6. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 8346, 8348, 8546; *Die antiken Gemmen*, tav. XLVI, 35; Fr. Imhoof-Blumer e O. Keller, *op. cit.*, tav. XIX, 45; E. Tölken, *op. cit.*, tav. VIII, 305 e 308; C. W. King, *Antique Gems and Rings*, London, 1872, tav. LVI, 7.

7. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nn. 3350, 8345; E. Tölken, *op. cit.*, tav. VIII, 310.

8. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 2522.

9. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. XLVI, 32.

10. S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, tav. 72, fig. 95-7.

11. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 7547.

12. E. Tölken, *op. cit.*, tav. VIII, 306 e 309.

13. L. Stephani, *Erklärung einiger im Südlichen Russland gefundene Kunstwerke*, in « Compte rendu de la Commission impériale archéologique », 1870-1871, p. 18; W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, in « Revue archéologique », 1917, p. 397.

14. W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, p. 399.

15. L. Stephani, *op. cit.*, p. 19.

16. G. Marchi, *L'Aes grave del Museo Kircheriano*, IV, Roma, 1839, tav. 2, fig. 2, tav. 3, figg. 3 e 4, tav. 6, fig. 5.

17. Th. Panofka, *Terracoten des Kgl. Museum zu Berlin*, Berlin, 1842, tavv. XVII e XVIII; S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1899, tav. 34, figg. 1 e 3; J. J. Bernouilli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig, 1873, p. 326, « Aphrodite mit Muschelflügeln »; K. Tümpel, *Die Muschel der Aphrodite*, in « Philologus », LI, 1892, pp. 385 sgg.

18. Per l'adattamento della conchiglia all'architettura, M. Bratschkova, *Die Muschel in der antiken Kunst*, in « Bulletin de l'Institut archéologique bulgare », XII, 1938, pp. 1-132.

19. M. Bratschkova, *op. cit.*, nn. 329, 390, 857, 860, 899, 900, 901.

20. A. Millin, *Monuments antiques inédits*, II, Paris, 1806, tav. XVIII.

21. G. Brusin, *Aquileia, guida storica e artistica*, Udine, 1929, fig. 161.

22. L. Stephani, *Erklärung einiger Vasengemälde*, in « Compte rendu de la Commission impériale archéologique », 1862, p. 65, nota 6.

23. V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, in « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1894, p. 111.

24. F. Houssey, *Les théories de la genèse à Mycène et le sens zoologique de certains symboles du culte d'Aphrodite*, in « Revue archéologique », 1895, pp. 12 sgg.

25. M. Bratschkova, *op. cit.*, fig. 47.

26. R. P. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, in « Revue de l'art chrétien », 1891, II, p. 296, figg. 346 e 371.

27. Cfr. A. de Bastard, in « Bulletin du Comité historique », II, 1850, tav. 173.

28. O. Marucchi, *I monumenti del Museo Lateranense*, Roma, 1911, tav. XVIII, n. 1.

29. E. Dewick, *The Metz Pontifical*, London, 1902, tavv. 12, 34, 91, 87; L. Maeterlinck, *Le genre satyrique dans la peinture flamande*, Bruxelles, 1907, fig. 69; E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, fig. 29; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, tav. 3.

30. M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Jena, 1911, p. 73 e P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, I, Paris, 1906, p. 37.

31. Cattedrale di Lione: L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, seconda serie, tav. II.

32. Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

33. L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, tav. LX.

34. Cattedrale di Lione: L. Bégule, *op. cit.*, terza serie, tav. I; O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London, 1908, fig. p. 247.

35. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1904, tavv. I e XIII.

36. H. T. Bossert, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912 e W. Bühler, *Heinrich Mang. Der Hausbuchmeister*, in « Mitteilungen der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst », 1931, pp. 1 sgg.

37. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris, 1937, tav. LXVIII; ms. del XIV secolo.

38. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, tav. CXII, 1483-1500.

39. Th. Belin, *op. cit.*

40. F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, tav. XIX, 2.

41. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris, 1933, tav. CVI, 1481-1497; A. Kühl, *Die Illustration des Rosenromans*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses », XXXI, I, 1912, tav. XV, secolo XV.

42. L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 929, fig. IV.

43. F. Michel, *op. cit.*, tav. XIX, 2.

44. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 929.

45. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, tav. 70.

46. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, tav. p. 100.

47. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, p. XXXII.

48. Cambridge, Trinity College, ms. Bx. 2: Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, p. 65, fig. 41.

49. Ch. de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich, 1952, n. 64.

50. Gallerie dell'Accademia di Venezia: C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Paris, 1936, fig. 139, p. 130; cfr. anche T. A. Cook, *Spirals in Nature and Art*, London, 1903, p. 95, tav. I.

51. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tav. 39.

52. H. Prinz, *Altorientalische Symbolik*, Berlin, 1915, tavv. I, III.

53. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tav. 43.

54. B. Graser, *Die Gemmen des Kgl. Museums zu Berlin mit Darstellungen antiker Schiffe*, Berlin, 1867, fig. 47, XXXII, fig. 73, XIII.

55. B. Graser, *Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen*, Berlin, 1870, fig. D 614^3: Alessandria al tempo di Nerone.

56. S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 59, fig. 49-5.

57. Is. del Sotto, *Le Lapidaire du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Mandeville*, Wien, 1862, p. 124.

58. B. Graser, *Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen*, figg. A 584 b, B 422 b, D 239 b.

59. B. Graser, *Die Gemmen mit Darstellungen antiker Schiffe*, fig. 103, XII.

60. L'immagine non deve essere confusa con il battello sovrapposto a un pesce dell'*Image du Monde* di Gautier de Metz (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, f. 80) e del *Traité* di Megenberg (A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, Leipzig, 1921, tav. 459), in cui è raffigurata una balena scambiata per un'isola da un battelliere.

61. Fr. S. Maffei, *Gemme antiche figurate*, III, Roma, 1707, fig. 17.

62. E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, III, Paris, 1910, tav. LXV, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19.

63. *Ibid.*, tav. CLXXV, 12.

64. P. Lafond, *op. cit.*, tav. p. 54.

65. A. Gluck, *Pierre Bruegel le Vieux*, Paris, 1936, tav. 17.

66. E. Goblet d'Alviella, *La migration des symboles*, Paris, 1891, pp. 221 sgg.

67. E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Berlin, 1840, I, tav. VI, II, tav. CXLI, IV, tav. CCXLVI.

68. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, tav. XXVI, 74; C. W. King, *op. cit.*, tav. III, 35.

69. E. Babelon, *Traité des monnaies*, III, tavv. XXIII, 12-19, XXX, 20, XXXIII, 10, 11, 12, CLXIII, 16-26.

70. E. Goblet d'Alviella, *op. cit.*, p. 28.

71. A. Schramm, *op. cit.*, XIII, tav. 198, n. 1989; M. de Smirgrodski, *Geschichte der Svastika*, Brunswick, 1890, tav. II, fig. 155.

72. H. Hahnloser, *op. cit.*, fig. 152.

73. Pinacoteca di Monaco: Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tav. 67.

74. Inciso da H. Burgkmair: M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, I, München, 1923, tav. 16.

75. A. Gori, *Museum Florentinum, Gemmae antiquae*, Firenze, 1732, tav. LIV.

76. A. Engel, *Traité de numismatique du Moyen Âge*, I, Paris, 1891, fig. 298; H. Grueber, *Handbook of the Coins of Great Britain and Ireland*, London, 1899, tav. II, fig. 64.

77. R. Forrer, *Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande*, Strassburg, 1908, fig. 497.

78. *Congrès archéologique de Strasbourg*, 1920, fig. p. 21. Cappella del Monte Carmelo nella cattedrale di Metz.

79. H. Schmidt, *Denkmäler des Holz- und Metallschnittes im Kgl. Kupferstichkabinett in München*, Nürnberg, s.d., n. 83, tav. 82; W. L. Schreiber, *Manuel*, II, n. 1961 e *Formschnitte und Einblattdrucke in der Kgl. Bibliothek zu Berlin*, Strassburg, 1913.

80. J. Carcopino, *La Louve du Capitole*, in « Bulletin de l'Association Guillaume Budé », 1924-1925, p. 9 dell'estratto.

81. A. de La Fons-Mélicocq, *Documents pour servir à l'histoire des monnaies*, in « Revue de la numismatique belge », 1861, p. 418.

82. E. Babelon, *Les origines de la médaille en France*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », XVII, 1905, p. 162.

83. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, Paris, 1894, I, p. CXXIII, p. 70 e II, p. 26.

84. A. de La Fons-Mélicocq, *Documents pour servir à l'histoire des monnaies, XV^e et XVI^e siècles*, in « Revue de la numismatique belge », 1862, p. 279.

85. E. Babelon, *Les origines de la médaille en France*, p. 162.

86. J. von Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses », XVIII, 1897, pp. 64-108.

87. J. Guiffrey, *Médailles de Constantin et de Héraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402*, in « Revue numismatique », 1890, pp. 86 sgg.; H. de la Tour, in « Bulletin des Antiquaires de France », 1903, p. 296; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, p. 9, da tav. I a tav. XII e tav. XXXVII; H. Bober, *The Zodiacal Miniatur of the Très Riches Heures of the Duc of Berry*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XII, 1948, pp. 1-34. Per le gemme antiche con la caccia al cervo si veda A. Furtwängler, *Beschreibung*, n. 7689 e *Die antiken Gemmen*, tav. XLV, n. 32; Fr. Imhoof-Blumer e O. Keller, *op. cit.*, tav. XV, n. 42.

88. A. Blanchet, *Manuel de numismatique française*, I, Paris, 1912, figg. 71, 95, 103. Stateri dei secoli II-I dei Pedoni, dei Parisii e dei Morini; H. de la Tour, *Atlas des monnaies gauloises*, Paris, 1892, tav. V, 2250, 2252, tav. XXIII, 6827, tav. XXXI, 7777, 7779, tav. XXXV, 8707.

89. R. Forrer, *op. cit.*, tav. XIV, 444.

90. A. Engel e R. Serrure, *Traité de numismatique du Moyen Âge*, Paris, 1891, figg. 314 e 316; C. F. Keary, *A Catalogue of English Coins in the British Museum*, London, 1887, I, tav. IV, 3 e 7 (600-750?); R. Ruding, *Annals of the Coinage of Great Britain*, III, London, 1840, tav. 1-27, tav. 26-10.

91. M. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, tav. VI.

92. J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s.d., tav. XVI.

93. A. Auriol, *La Descente de saint Paul en Enfer*, in *Trésor des bibliothèques de France*, III, 1930, tav. III.

94. E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, 1928, tav. 2: *Salterio* d'Ormesby; tav. 53: Walter di Milemete, *De Nobilitatibus*, 1326-1327; tav. 56: *Salterio Louterell*, ca. 1340.

95. F. Bond, *Stalles and Tabernacle Work*, London, 1910, fig. p. 76.

96. Hailes Church, Gloucestershire, ca. 1350: T. Borenius, *English Medieval Painting*, in « Panthéon », 1926, tav. 55.

97. M. R. James, *An English Medieval Sketch-book, n° 1916 in the Pepysian Library*, Magdalen College, Cambridge, The Walpole Society, 1924-1925, tav. II.

98. H. Shaw, *Alphabet, Numerals and Devices of the Middle Ages*, London, 1845.

99. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e^, XV^e^, et XVI^e^ siècles*, Le Haye, 1922, I, tavv. 115, 118, 119; P. d'Ancona, *La miniature italienne*, Paris, 1925, tav. XXI, fig. 31; J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelona, 1930, tavv. 120, 122, 143.

100. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930, tav. 53 b; *La Escultura en Andalucia*, I, Sevilla, s.d., tav. 100: stalli di Siviglia, 1478.

101. Soffitti di Fréjus e di Pont-Saint-Esprit: M. L. Brugier-Roure, *Les plafonds peints de la vallée du Rhône*, in *Congrès archéologique*, 1885, pp. 309 sgg.; fotografie dei *Monuments Historiques*, nn. 123363, 123364.

102. Raccolta di Stephan von Urach, *ante* 1495: J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses », XXIII, 1903, fig. 11.

103. *Buch der Natur* di Conrad von Megenberg, 1470; A. Schramm, *op. cit.*, III, tavv. 458, 460.

104. H. Gobel, *Wandteppiche*, III, Berlin, 1933, figg. 9 e 47a: Svizzera settentrionale, ca. 1450 e 1460.

1. J. Ebersolt, *Orient et Occident*, II, Paris, 1929; G. B. Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les Croisades jusqu'à la fondation des colonies d'Amérique*, Paris, 1830; W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Âge*, Leipzig, 1885; E. Rey, *Les colonies franques de Syrie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1883; J. Delaville Le Roulx, *La France en Orient au XIV^e siècle*, Paris, 1886; si veda anche R. A. Jairazbhoy, *Oriental Influence in Western Art*, London, 1965; G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Stockholm, 1970.

2. A.-C.-A. de Marsi, *Les pèlerins picards à Jérusalem du XIV^e au XVI^e siècle*, Amiens, 1881; H. Omont, *Journal d'un pèlerin français en Terre-Sainte (1383)*, in « Revue de l'Orient latin », III, 1895, pp. 457 sgg.; P. Riant, *Voyage en Terre-Sainte d'un maire de Bordeaux au XIV^e siècle*, in « Archives de l'Orient latin », II, 1884, pp. 378 sgg.; E. Travers, *Deux pèlerinages en Terre-Sainte au XV^e siècle*, in « Revue nobiliaire », 1869, pp. 257 sgg.; L. Audiat, *Pèlerinages en Terre-Sainte au XV^e siècle*, Paris, 1870.

3. G. Dugat, *Histoire des orientalistes de l'Europe du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, 1868, p. VI; Ch. Jourdain, *Un collège oriental à Paris au XIII^e siècle*, in « Revue des Sociétés Savantes », VI, 1861, pp. 66-73.

4. Tra le opere recenti su questo problema, cfr. Jacob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland, vornehmlich während des Mittelalters*, Hannover, 1924; W. Goetz, *Brunetto Latini und die arabische Wissenschaft*, in « Deutscher Dante-Jahrbuch », 21, 1930, pp. 101 sgg.; U. Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Città del Vaticano, 1944; M. Rodinson, *Dante et l'Islam d'après les travaux récents*, in « Revue d'Histoire des Religions », 1951, pp. 203-235.

5. F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, in « Der Islam », 1912; F. Saxl e E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, in « Metropolitan Museum Studies », IV, 2, 1933; F. Saxl e H. Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, pubbl. da H. Bober, London, 1953, cap. III dell'introduzione di Saxl, *Die spätmittelalterliche Vermischung orientalischer und europäischer Tradition*, pp. XLV-LI; si veda anche J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London, 1939.

6. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, 1879.

7. A. de Champeaux e P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1897.

8. L. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1851, I, p. 266, II, p. 286.

9. W. Heyd, *op. cit.*, pp. 698, 700.

10. *Ibid.*, p. 706.

11. J. Lessing, *Modèles de tapis orientaux d'après les documents authentiques et les principaux tableaux du XV^e^ et du XVI^e^ siècle*, Paris, 1879; W. Bode, *Anciens tapis d'Orient*, Paris, 1906, p. 6; G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, pp. 202 sgg.; K. Erdmann, *Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrh.*, in « Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen », 1929, pp. 261-298, e *Neue orientalische Tierteppiche auf Abendländischen Bildern des XIV. und XV. Jahrh.*, *ibid.*, 1942, pp. 121-126; E. de Lorey, *Le Tapis d'Avignon*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1932, pp. 162-171. Per le rappresentazioni dei tessuti si veda A. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern, 1967.

12. G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909, pp. 53 sgg.; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France pendant le Moyen Âge*, Paris, 1852.

13. Ibn Said, citato da Makkari, *Analectes sur l'histoire des Arabes en Espagne*, Leiden, 1855-1861, p. 123.

14. R. B. Sergent, *Material for a History of Islamic Textiles*, in « Ars Islamica », IX, 1942, p. 81.

15. D. G. Shepherd, *The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection*, in « Chronicle of the Museum for the Art of Decoration of the Cooper Union », I, 10, dicembre 1943.

16. A. F. Kendrick, *Textiles*, in « Burlington Magazine Monograph », II: *Spanish Art*, New York, 1927, p. 62, tav. 3 A e B.

17. W. Heyd, *op. cit.*, II, p. 670.

18. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1921, pp. 28 sgg., figg. 253-259; J. H. Schmidt, *Deutsche Seidenstoffe des Mittelalters*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », 1934, pp. 95-112.

19. H. Koch, *Geschichte des Seidengewerbes in Köln vom XIII. bis zum XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1907.

20. W. Heyd, *op. cit.*, II, p. 709.

21. G. B. Depping, *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e^ siècle et connus sous le nom de Livres des Métiers d'Étienne Boileau*, Paris, 1837, pp. 126 e 404.

22. F. Grenard, *Grandeur et décadence de l'Asie*, Paris, 1939, p. 36.

23. M. Charageat, *Le parc d'Hesdin, création monumentale du XIII^e^*

siècle, ses origines arabes, in « Bulletin de la Société de l'Art français », 1950, pp. 94-106.

24. G. Millet, *L'École grecque*, Paris, 1916, pp. 254-256.

25. A. de Longpérier, *De l'emploi de caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident*, in « Revue archéologique », 1846, pp. 696-706, 1847, pp. 406-411, e A. Fikry, *L'art roman du Puy*, Paris, 1934, cap. XII: « Le décor coufique », pp. 255-267; K. Erdmann, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in « Akad. d. Wiss. und der Lit. in Mainz: Abh. Geist und Sozialwiss. », Wiesbaden, 1954.

26. A. Fikry, *op. cit.*, p. 263.

27. J. J. Marquet de Vasselot, *Les crosses limousines du XIII^e siècle*, Paris, 1941, pp. 115-127.

28. G. Soulier, *op. cit.*, pp. 187 sgg.

29. H. Omont, *Psautier de saint Louis*, Paris, s.d., tavv. XLVI, XLVII, XLVIII, LXXIX; S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours Executed before 1270 for a Lady Connected with St. Louis, Probably His Sister Isabelle of France*, London, 1905, e H. Yates Thompson, *Illustration of One Hundred Manuscripts*, I, London, 1907, tav. v. Come altro esempio di questa decorazione cufica Cockerell cita, a p. 27, la *Bibbia moralizzata*, ms. 1179 di Vienna, l'*Evangeliario* della Sainte-Chapelle, B.N., lat. 8892, per il XIII secolo, *Les Très Riches Heures* di Chantilly e il *Coeur d'Amour Épris* di Renato d'Angiò, a Vienna, per un'epoca più avanzata. F. de Mély (*Les Primitifs et leurs signatures*, Paris, 1913) segnala firme di artisti del XIV secolo che imitano caratteri cufici. Si veda anche A. H. Christie, *The Development of Ornament from Arabic Script*, in « The Burlington Magazine », 1922, XL, pp. 287-292 e XLI, pp. 34-41.

30. W. R. Lethaby, *English Primitives*, I, in « The Burlington Magazine », 1916, p. 351.

31. E. Amé, *Les carrelages émaillés du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1859, tav. p. 70.

32. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, tavv. XXVIII, XXXI.

33. Il reliquiario dei santi Massimiano, Giuliano e Luciano, seconda metà del XIII secolo, del Museo di Cluny a Parigi.

34. J. Labarte, *op. cit.*, nn. 1561, 2188, 2285, 3322, 3365, 3371, 3382, 3384, 3549.

35. S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, London, 1907, tav. v.

36. *Salterio* di Bohun: E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, tav. 69.

37. *Salterio* di Riccardo di Canterbury: E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tav. 39; Madrid, B.N., vit. 18-9; *Pontificale romano*: J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelona, 1930, tav. 114.

38. C. Gaspar e F. Lyna, *Les manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, « Publications de la S.F.R.M.P. », 1937, tav. LXVI: ms. 9157, fiammingo, inizio del XIV secolo; *Salterio* d'Ormesby: O. Saunders, *English Illumination*, II, in « Panthéon », 1929, tav. 110.

39. Per la tecnica di queste scomposizioni dell'intreccio, cfr. il nostro capitolo « Entrelacs », in *Art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris, 1929.

40. Tagliando ogni tre pieghe una treccia a sei capi: S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, tav. v.

41. Tagliando ogni due pieghe una treccia a sei capi: *Salterio* di Douai, *ibid.*, tav. XVI.

42. Tagliando a ogni piega una treccia a sei capi: *Salterio* di Gorleston, *ibid.*, tav. v.

43. Tagliando ogni due intersezioni assiali una treccia a quattro capi: *Breviario* di Marguerite de Bar: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris, 1933, tav. XXIV.

44. *Salterio* della famiglia di Bohun, *Messale* di N. Lytlington: E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tavv. 69, 71, 72.

45. *Evangeliario di Carlomagno*, B.N., Nouv. acq. lat. 1203, per esempio.

46. Pagina decorativa di un *Corano* scritto a Baghdad nel 1306, in *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, tav. 937 B.

47. Frontespizio di un Rachid ed-Din del 1310, *ibid.*, tav. 936 B e ceramica siriana del XIV secolo: J. Sauvaget, *Poterie syro-mésopotamienne du XIV^e siècle*, Paris, 1932, tavv. 16 e 18.

48. J. Sauvaget, *op. cit.*, tav. 15.

49. *Ibid.*, tavv. 16 e 24.

50. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes*, in « Ars Islamica », 1939, fig. 7.

51. J. Sauvaget, *op. cit.*, tav. 28.

52. A. F. Kendrick, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period, Victoria and Albert Museum*, London, 1924, n. 990, tav. XVIII.

53. G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, II, Paris, 1927, fig. 397.

54. Ca. 1350: L. Bynion, J. V. S. Wilkinson e B. Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, tav. xxv b.

55. G. Migeon, *Manuel*, I, figg. 8 e 9.

56. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, tav. xxiii.

57. P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930, tav. lxxvi.

58. *Survey of Persian Art*, tav. 732.

59. J. H. Harvey, *The Gothic World, 1100-1600*, London, 1950, fig. 85.

60. G. d'Adda, *Leonardo da Vinci, la gravure milanaise et Passavant*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1868, pp. 123 sgg.; E. Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, nota a p. 233, figg. pp. 232, 233, 236; W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci, der Wendpunkt der Renaissance*, Wien, 1935, p. 453; A. K. Coomaraswamy, *The Iconography of Dürers Knots and Leonardo's Concatenation*, in « Art Quarterly », VII, 1944, pp. 109-125.

61. A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 23.

62. G. d'Adda, *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries en France, en Allemagne et en Flandre*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1864, p. 434.

63. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII, seconda parte, Milano, 1924, p. 740, fig. 680.

64. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse*, Milano, 1902.

65. H. Klaiber, *Beiträge zu Dürers Kunsttheorie*, Blaubeuren, 1903, p. 32.

66. Da catena-*chaîne*, cfr. V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1885; A. Blum (*L'Alphabet gothique de Marie de Bourgogne*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1938, pp. 103-110) chiama le lettere circondate da questa ornamentazione *lettres-tournure*, o *tourneure*. I calligrafi italiani chiamano questo grosso carattere *littera francese*.

67. Ecco qualche esempio tipico, scritto a penna: Carta del 1435, Brit. Mus., Add. ms. 19650: « The New Palaeographical Society », London, 1912, part. X, tav. 250 b; Raccolta di modelli di scrittura, Montpellier: J. Malo-Renault, *La lettre ornée du Moyen Âge*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », 1934, p. 162; Alfabeto di Maria di Borgogna, ca. 1476: A. Blum, *op. cit.*; per la stampa: F. Courboin, *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris, 1923, tavv. 94 e 108; O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London, 1908, p. 226; Alfabeto calligrafico di Vérard.

68. R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden, 1906, n. 185, fig. 268.

69. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, pp. 73-76 e *La Reliure turque du XV^e^ au XIX^e^ siècle*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », 1927, p. 280 e fig. 4. Il termine *rūmī* e *bend-rūmī*, letteralmente « rūmī legato », è ancora usato, secondo l'autore, nello stesso senso dai miniaturisti persiani e turchi moderni.

70. N. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Frankfurt-a.-M., 1892, p. 300, tav. 16.

71. J. Baltrušaitis, *Sasanian Stucco, Ornemental*, in *Survey of Persian Art*, fig. 188 h.

72. M. S. Dimand, *Studies in Islamic Ornament*, II: *The Origins of the Second Style of Samarra Decoration*, in *Archaeologica orientalia in Memoriam Ernest Herzfeld*, pp. 62-68.

73. A. U. Pope e P. Ackerman, *A Survey of Persian Ornament*, in *Survey of Persian Art*, fig. 904 c e tav. 575 c.

74. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 120.

75. B. Moritz, *Arabic Palaeography*, Il Cairo, 1905, tavv. 4 e 34.

76. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 161.

77. A. de Laborde, *Les principaux manuscrits de la bibliothèque de Saint-Pétersbourg*, Paris, 1936, tav. III.

78. *Clare Psalter* di Morgan: M. R. James, *Catalogue of Manuscripts in the Library of J. Pierpont Morgan*, London, 1906, n. 18, p. 46; Brit. Mus., Roy. ms. 30, VI, Petrus Comestor, 1283-1300: O. Saunders, *English Illumination*, II, tavv. 77 e 78.

79. E. Millar, *La miniature anglaise du X^e^ au XIII^e^ siècle*, Paris, 1926, tav. 77.

80. Parigi, B.N., ms. lat. 17326 e lat. 8892, e Brit. Mus., Add. ms. 38114.

81. *Breviario* del Santo Sepolcro di Cambrai: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, tav. XX; ms. d'Amiens, 1275-1300: *The Holford Collection*, « Burlington Fine Arts Club », 1924, Cat. n. 4, tav. VI; *Heures* di Thérouanne: J. Billioud, *Très anciennes Heures de Thérouanne à la bibliothèque de Marseille*, in *Les Trésors des bibliothèques de France*, V, Paris, 1935, tav. LXI.

82. Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

83. C. R. Morey, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New York, 1934, ms. 46, p. 24 e tav. 43.

84. *Survey of Persian Art*, tav. 928: *Corano* del 1036, British Museum.

85. *Ibid.*, tavv. 936 B e 937 B: *Corano* scritto a Baghdad nel 1306 e Frontespizio d'un Rachid ed-Din del 1310; E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Berlin, 1925, fig. 7: *Corano*, ca. 1300.

86. *Survey of Persian Art*, tavv. 929 A e 933; *Corano* miniato nel 1186 e pagina di Tabari scritta tra il 1210 e il 1225.

87. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907, tav. IV, Dresden, Oc. 57; tav. XII, *Bibbia* di Ginevra, lat. 6 a.

88. *Somme-le-Roi* dell'Arsenale, 6329 del 1311. *ibid.*, tav. XXXIII; *Messale e Pontificale* di Luçon, fine del XIV secolo: Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris, 1937, tav. LXXXI.

89. *Breviario* di Belleville, B.N., lat. 10483: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, tavv. XXVIII, XXXIV.

90. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, tav. 42.

91. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, fig. 76.

92. L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie*, Rouen, 1913, tav. XV; L. Deschamps de Pas, *Essai sur les pavages des églises*, in « Annales archéologiques », X, 1850, p. 17.

93. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques*, tavv. CLXXVI, CLXXVII, CLXXIX, CLXXXI, CLXXXIII.

94. G. Migeon, *Manuel*, I, figg. 152, 153, 154.

95. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 132.

96. *Survey of Persian Art*, tav. 1317, XII secolo; F. Sarre e F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, II, München, 1912, tav. 145: bronzo incrostato di Mossul, 1233-1259; G. Migeon, *Les cuivres arabes*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1899: recipiente detto di Blacas, 1232; vaso detto Barberini, ca. 1250.

97. G. Migeon, *Exposition des Arts musulmans au Musée des Arts décoratifs*, Paris, 1903, tavv. XI e XII.

98. E. Kühnel, *op. cit.*, fig. 113; G. Migeon, *Exposition des Arts musulmans*, tav. XIII.

99. Esplorato dapprima da Dorn, poi nel 1924-1927 da Bachkiroff: B. Dorn, *Compte rendu du voyage dans le Caucase et sur la rive méridionale de la mer Caspienne*, Saint-Pétersbourg, 1861, e A. Bachkiroff, *L'art du Daghestan*, Moscou, 1931, tav. 17, figg. 21 e 22.

100. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 169.

101. Herz Bey, *Boiseries fatimides aux sculptures figurales*, in « Orientalisches Archiv », III, 4, 1912-1913, tavv. XXVII e XXIX, e G. Marçais,

Les figures d'hommes et de bêtes dans les bois sculptés de l'époque fatimide, in « Mélanges Maspero », III, pp. 241-257; *Mémoires de l'Institut français du Caire*, 1935; C. J. Lamm, *Fatimid Woodwork, its Style and Chronology*, in « Bulletin de l'Institut d'Égypte », XVIII, 1936, pp. 59-89.

102. A Parigi, Rouen, Lione, Limoges, Avignone, Auxerre, Strasburgo, Colonia. Una comunicazione al XIV Congresso internazionale di storia dell'arte a Berna, sulla trasmissione del quadrato polilobato musulmano all'arte gotica è stata fatta da Marçais, che la giudica avvenuta attraverso l'Italia (pp. 27-28 dei *Résumés*, Bâle, 1936). Si veda anche, dello stesso autore, *Le carré quadrilobé, Histoire d'une forme décorative de l'art gothique*, in *Études d'art du Musée d'Alger*, I, 1945, pp. 67-78. Per la tradizione parallela, antico-carolingia del medaglione quadrilobato, si veda J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960, pp. 41-43.

103. J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, London, 1937, p. 289, figg. 118 e 119.

104. O. von Falke, *op. cit.*, figg. 151 e 218.

105. S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, tav. xx: Brit. Mus. Arund., ms. 83.

106. O. von Falke, *op. cit.*, figg. 219 e 220; F. Sarre e F. Martin, *op. cit.*, III, tav. 181.

107. L. Dimier, *François Pellegrin, peintre et sculpteur de Fontainebleau*, in « Annales de la Société archéologique du Gâtinais », 1901; G. Migeon, *La Fleur de la Science de Pourtraiture, Patron et Broderie, façon arabique et ytalique, par Francisque Pellegrin, 1530*, Paris, 1908.

108. H. Röttinger, *Peter Flettners Holzschnitte*, Strassburg, 1916, p. 76; R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des XV. bis XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1926, I, tavv. 92 e 93.

109. A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888, pp. 30 sgg., cap. « Maureske ».

NOTE A « ARABESCHI FANTASTICI »

1. L. Pillon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907, pp. 159 sgg.

2. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1886, seconda serie, tavv. III, IV, terza serie, tavv. I, III, IV.

3. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930, tavv. 39, 80, 86.

4. F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, London, 1912, p. 164. Lo stesso animale a quattro corpi figura all'interno di un medaglione scolpito a San Marco a Venezia.

5. P. Gélis-Didot e H. Laffilée, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, s.d., tav. 31.

6. M. Thibout, *Découverte de peintures murales dans l'église de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier*, in « Bulletin Monumental », 1942, p. 13.

7. R. Borrmann, *Aufnahmen Mittelalterlicher Wand- und Deckmalerei in Deutschland*, Berlin, s.d., I, p. 35.

8. L. Bréhier, *Les thèmes des tissus d'Orient et leur imitation dans la sculpture romane*, in *Études d'art du Musée d'Alger*, 1945.

9. Egitto prefaraonico; lastra di Susa, 3000 a.C.; vaso da libagioni di Gudea, ca. 2500 a.C.

10. M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, Paris, 1920, tav. CXLIX. Per la datazione, si veda M. S. Dimand, *Mohammedan Decorative Arts*, New York, 1930, p. 157.

11. W. Hartner, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindou and Islamic Iconography*, in « Ars Islamica », 1938, figg. 26 e 29.

12. Brit. Mus., Roy. ms. 3 D. VI: O. Saunders, *English Illumination*, II, in « Panthéon », 1928, tav. 77.

13. *Ibid.*, II, tav. 110.

14. C. H. Weigelt, *Rheinische Miniaturen*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », 1924, I, fig. 5.

15. S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours Executed before 1270*, London, 1905, tavv. VI e VII.

16. H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, tav. 5.

17. H. Martin, *ibid.*, tavv. 6 e 7; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, London, 1904, prima serie, Add. ms. 17341.

18. Collezione Marquet de Vasselot: *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, tav. 1317 e p. 893.

19. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes*, in « Ars Islamica », 1939, fig. 24; cfr. F. Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien*, in « Revue des études arméniennes », 1926, pp. 169-176.

20. Ph. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig, 1914, tav. 35.

21. Di Malaga o di Granada con il nome di Abu Yusuf Hağiğia, che, per Sarre, non sarebbe lo Yusuf dell'Alhambra (1334-1354), ma Yusuf III (1407-1417). Un frammento analogo si trova al Louvre, H. Rivière, *La céramique dans l'art musulman*, Paris, 1913, tav. 92 e fig. 8; G. Migeon, *Musée du Louvre: Orient musulman*, II, Paris, 1922, n. 152, tav. XLIV.

22. C. Gaspar e F. Lyna, *Les manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris, 1937, tav. LIII a: ms. 5670, inizio del XIV secolo; A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles*, I, La Haye, 1922, tav. 49, 1450-1453.

23. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris, 1937, tav. XLVII, B.N., ms. lat. 17336: *Pontifical adapté à l'usage de Besançon*, prima metà del XIV secolo.

24. « The New Palaeographical Society », VI, 1908, tav. 141: ms. spagnolo, fine del XIII secolo; E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris, 1926, tav. 77: *Bibbia* di Devon.

25. E. Millar, *Exposition des manuscrits français au British Museum*, in « Publications de la S.F.R.M.P. », 1931-1932, tav. XII: Brit. Mus., Add. ms. 38114.

26. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, tavv. XLII, XLIII, XLV: B.N., ms. lat. 17336.

27. E. Guillot, *Ornementation des manuscrits au Moyen Âge*, Paris, s.d., tav. 15, B.N., lat. 17326.

28. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris, 1933, tavv. XXII, XXIII, XXIV, XXIX.

29. G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien, 1910, fig. 81; Ph. Berger, *Le mausolée d'El-Amrouni*, in « Revue archéologique », 1895, fig. 6.

30. P. S. Bartoli, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, Paris, 1783, fig. XXVIII.

31. J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, London, 1931, tav. CXII, n. 387.

32. Ph. Ackerman, *The Talking Tree*, in « Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology », 1935, pp. 67-72. Il motivo è stato studiato anche da A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, pp. 58-59, e *Thèmes et motifs d'enluminure*, pp. 80 e 81, e da C. J. Lamm e A. Geijer, *En Miniatyr och en Matta, en studie over sentimuridiska groteskmatter fran Herat*, in « Nationalmusei arsbok », nuova serie, Stockholm, 1930-1931, pp.

26-51. Per lo sviluppo di questo tema si veda J. Baltrušaitis, *Une survivance médiévale, la plante a têtes*, in « La Revue des Arts », 1954, pp. 81-92.

33. V. Smirnov, *Orfèvrerie orientale*, Saint-Pétersbourg, 1909, tav. IX, n. 24.

34. W. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, Berlin, 1926, tav. 28; W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Firenze, 1929, tav. XLIX.

35. J. Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin*, Berlin, 1900, tav. 52 B.

36. J. Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris, 1937, tav. LXXIII, fig. 195 e tav. LXXV, fig. 199.

37. L'astuccio della collezione Marquet de Vasselot (fine del XII secolo-inizio del XIII): *Survey of Persian Art*, tav. 1317; astuccio datato 1210: *ibid.*, fig. 841; bacile datato 1240-1249: F. Sarre e F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, II, München, 1912, tav. 147; il vaso detto Barberini (ca. 1250): G. Migeon, *Musée du Louvre: Orient musulman*, I, n. 88, tav. XXX; astuccio datato 1281: *Survey of Persian Art*, tav. 1336.

38. Broccato di Baghdad, ca. 1220: O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1921, p. 18, fig. 122.

39. Museo di Berlino, XIII-XIV secolo: *Survey of Persian Art*, tav. 702 c; ceramica invetriata del Museo di Lipsia, XIV secolo: Ph. W. Schulz, *op. cit.*, tav. A.

40. *Survey of Persian Art*, tavv. 1327, 1335, 1338 B. La stessa combinazione figura già nei manoscritti copti.

41. F. Sarre e F. Martin, *op. cit.*, IV: *Einzelaufnahmen*, fig. 3057.

42. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, pp. 80 e 81.

43. Ms. 379 di Ečmjadzin (XII-XIII secolo) zincografato dall'autore, e *Evangeliario* del Maresciallo Auchine, 1274: A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, fig. 24.

44. A. Sakisian, *La miniature persane*, pp. 58-59.

45. Ph. W. Schulz, *op. cit.*, tav. 35: fine del XV secolo.

46. F. R. Martin, *op. cit.*, tav. 240: datato 1410.

47. A. Sakisian, *La miniature persane*, tav. XLI: fine del XV secolo.

48. Cupola del padiglione, nella scena di Khosrev che lotta contro il leone (inizio del XV secolo) *ibid.*, tav. LXVIII.

49. Cupola della tenda di Tamerlano su una miniatura del 1467: F. R. Martin, *op. cit.*, tav. 69.

50. Tappeto di cammello in parata (1557): A. Sakisian, *La miniature persane*, tav. XLIX.

51. R. Koechlin e G. Migeon, *Cent planches en couleur de l'art musulman*, Paris, s.d., tav. XCIX: fine del XV secolo; Ph. Ackerman (*op. cit.*, p. 71) cita diversi tappeti con la stessa decorazione.

52. N. Aberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, Stockholm, 1943, fig. 53.

53. O. Piscicelli Taeggi, *Paleografia di Montecassino*, Montecassino, 1877, *Longobardo Cassinese*, tavv. VIII, IX, XI, XIII, XV.

54. E. Millar, *La miniature anglaise*, I, tav. 19: *Salterio* di Saint-Edmond de Bury, XI secolo.

55. O. von Falke e H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt-a.-M., 1904, tav. XX.

56. M. Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrh. in Apulien*, Leipzig, 1911, fig. 25.

57. H. Omont, *Psautier de saint Louis*, Paris, s.d., ff. 85, 110, 141.

58. Escorial, 1276-1278: J. Fernandez Montaña, *Lapidario del rey Alfonso X*, Madrid, 1881, tav. 12.

59. Spagnolo, 1273: G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, II, Oxford, 1920, tav. XCVI.

60. *Salterio* di Ormesby: E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, 1928, tav. 4; *Antifonario* di Beaupré, 1290: H. Yates Thompson, *Illustrations of One Hundred Manuscripts*, VI, London, 1916, tav. XIV; *Bibbia* francese, metà del XIII secolo: L. Olschki, *Manuscrits sur vélin avec miniatures du X^e^ au XVI^e^ siècle*, Firenze, 1910, tav. III.

61. *Breviario* di Louis de Male, Fiandra, terzo quarto del XIV secolo: C. Gaspar e F. Lyna, *op. cit.*, tav. LXXV; *Antifonario* di Beaupré, 1290: H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, tav. XIV.

62. Th. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925; *Antifonario* coloniese di Aix-la-Chapelle, ca. 1330: C. H. Weigelt, *op. cit.*, fig. 2.

63. P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, tav. LXXVIII, da confrontare con le code d'uccello del manoscritto armeno di Venezia: S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés de la bibliothèque des Mékhitaristes de Venise*, Paris, 1936, tav. XXIV, ms. 1635, datato 1193. Stesso rapporto con il manoscritto italiano del XIV secolo (n. 4) di H. Yates Thompson, *op. cit.*, II, tavv. XX e XXI.

64. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, I: *Misericordes*, London, 1910, fig. p. 12: Exeter, 1255-1279.

65. O. Saunders, *op. cit.*, II, tav. 76.

66. E. Bacha, *Les très belles miniatures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris, 1913, tavv. III e IV: *Salterio* di Peterborough, fine del XIII secolo; A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, p. 15: XIV secolo.

67. C. Gaspar e F. Lyna, *op. cit.*, tav. LV: *Brabante*, prima metà del XIV secolo; E. Millar, *Livres d'Heures exécutés pour Geoffroy d'Aspremont*, in « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1925, tav. II: fine del XIII secolo; A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, tav. 2: *Bibbia* fiamminga, 1332.

68. L. Dorez, *Manuscrits de la bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, tav. XXIX: ms. inglese, XIV secolo; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s.d., tav. XVI: fine del XIII secolo.

69. G. H. de Loo, *Heures de Milan*, Paris, 1911, tav. XIII: ca. 1400-1405.

70. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, tav. 71.

71. L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910, tavv. 47, 48, 57, 59, 67.

72. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, tav. 2: *Bibbia* fiamminga, 1332; K. Escher, *Die Miniaturen in der Basler Bibliotheken*, Basel, 1917, fig. 20; Th. Belin, *op. cit.*

73. F. Dewick, *The Metz Pontifical*, London, 1912, tav. 64.

74. J. van den Gheyn, *op. cit.*, tav. XXVIII; H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, tavv. III, XXX: *Bibbia* francese e *Salterio* della Sainte-Chapelle, 1295.

75. O. Saunders, *op. cit.*, II, tav. 108; L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, tav. XVIII; E. Millar, *Les principaux manuscrits du Lambeth Palace à Londres*, in « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1925, tav. XXXV; H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, tav. L.

76. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, tavv. XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV: *Breviario* di Belleville; L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, tavv. 25 e 30.

77. P. Toesca, *Monumenti e studi*, tavv. LXXVI e LXXVIII: *Antifonario* del 1338 e manoscritto di Berardo da Teramo, già citato.

78. « The New Palaeographical Society », VI, tav. 141.

79. *Survey of Persian Art*, tavv. 1305, 1308, 1314, 1316, 1328, fig. 841.

80. *Ibid.*, tav. 1308, al Museo dell'Ermitage di Leningrado.

81. J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895, p. 33.

82. Vedere la voce « Wākwāk » a cura di G. Ferrand nell'*Encyclopédie de l'Islam*, IV, 2, p. 1166, e anche la nota di E. Chavannes, in « T'oung Pao », 1904, p. 484.

83. Dimaski (ca. 1325), Ibn al-Wardi (ca. 1340), Absihi (1388-1446), ecc., cfr. G. Ferrand, *Relations de voyages et textes géographiques arabes, persans et turcs, relatifs à l'Extrême-Orient*, Paris, 1913-1914, pp. 300, 334, 367, 470.

84. F. Spiegel, *Die Alexandersage bei den Orientalen*, Leipzig, 1851.

85. T. H. Hendley, *Indian Animals True and False*, in « The Journal of Indian Art », XIII, 1909-1910, tav. 2.

86. A. de Gubernatis, *La mythologie des plantes*, Paris, 1878, p. 68.

87. H. Lee, *The Vegetable Lamb of Tartary*, London, 1888, p. 7.

88. E. Carmoly, *Tour du monde ou voyage du rabbin Péthachia de Ratisbonne au XII^e siècle*, Paris, 1831, p. 26.

89. D. Chwolsohn, *Die ssabier und der Ssabismus*, Sankt-Peterburg, 1856, II, p. 458.

90. B. Laufer, *La mandragore*, in « T'oung Pao », 1917, pp. 1 sgg.

91. Washington, Freer Gallery.

92. Oxford, Bodleiana: Th. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, tav. 38.

93. Parigi, B.N., suppl. pers. 332; E. Blochet, *Inventaire et Description des miniatures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900 e F. R. Martin, *op. cit.*, fig. 10; le informazioni sul manoscritto sono di H. Masse, *Le Livre des Merveilles du Monde*, Paris, 1944.

94. A. K. Coomaraswamy, *Les miniatures orientales dans la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Paris, 1929, pp. 22-23, tav. XIII, fig. 24 a.

95. A. Straub e G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strassburg, 1901, tavv. VII, VIII. La data del 1205 figura su una iscrizione a lato dell'immagine della Natività.

96. H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig, 1927, tav. 75.

97. H. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts*, Strassburg, 1897, tav. XXXIII, fig. 75.

98. R. Borrmann, *op. cit.*, II, tav. 30.

99. Didron, *Iconographie des anges*, in « Annales archéologiques », XII, 1852, p. 168.

100. Il testo del poeta e navigatore turco risale al 1554 ma senza dubbio riprende, come le altre tarde versioni della leggenda, una tradizione antica, araba o iranica: G. Ferrand, *Relations de voyages*, p. 513.

101. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris, 1891, p. 112. La leggenda si trova nel manoscritto di Firenze pubblicato da H. Yule, *Cathay and the Way Thither*, London, 1866. Cfr. anche A. de Gubernatis, *op. cit.*, p. 42.

102. H. Cordier, *op. cit.*, pp. 425-426.

103. I *Bestiari* di Pierre le Picard (1210-1215) e di Guillaume le Clerc, lo *Speculum naturale* di Vincent de Beauvais, l'*Image du Monde* di Gautier de Metz (1247).

104. G. Warner, *The Bucke of John Maundeuill*, The Roxburghe Club, 1899, p. 130 e note a p. 213.

105. Parigi, B.N., ms. fr. 2810: H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, Paris, s.d., tav. 179.

106. Jean de Mandeville, *Reise nach Jerusalem*, Augsburg, 1481, cfr. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IV, Leipzig, 1921, tav. 98, fig. 682.

107. Cfr. P. Lacroix, *Le Moyen Âge et la Renaissance*, IV, Paris, 1851, cap. I, « Sciences naturelles », di E. Bégin.

108. S. de Herberstein, *Rerum Moscovitarum commentarii*, Basilea, 1549. Riproduciamo la citazione da Cl. Duret, *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature: mêmes d'aucunes qui sont vrays zoophytes ou plantes animales, plantes et animaux tout ensemble, pour avoir vie végétative, sensitive et animale*, Paris, 1605, p. 328. Questo curioso trattato si ispira direttamente a fonti medioevali, menzionando il rabbino Simeone di Sens, Jean de Mandeville, eccetera. Vi si vedono anche alberi che generano uccelli, vermi, pesci, oppure alberi solari, alberi le cui foglie cadute corrono come animali.

109. H. Tucher, *Reise in das Gelobte Land*, Augsburg, 1482.

110. La pianta cresce anche nel paese di Cadili, situato dall'autore non nella regione del Mar Caspio (Odorico di Pordenone), ma sulla rotta tra la Cina e l'Alta India, come fa anche Jean de Mandeville.

111. G. Battelli, *Il precioso erbario medioevale della Gambalunghiana di Rimini*, in « La Bibliofilia », 1936, pp. 49 sgg.; P. Toesca, *Un erbario del '300*, in « La Bibliofilia », 1937, pp. 341 sgg., figg. 5 e 6.

112. V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen, 1953, pp. 67-68, fig. 74.

113. Parigi, B.N., ms. fr. 24364, f. 71, inizio del XIV secolo.

114. H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, tav. 190.

115. G. Warner, *John Maundeuill*, p. 147.

116. Jean de Mandeville, Strasbourg, 1499; cfr. A. Schramm, *op. cit.*, XX, tav. 260, fig. 2035.

117. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 108.

118. E. T. Long, *Some Recently Discovered English Wall Paintings*, in « The Burlington Magazine », 1930, tav. III a.

119. A. Langfors, *Le Miroir de la Vie et de la Mort par Robert de l'Omme (1266)*, in « Romania », XLVII, 1921, pp. 32 sgg., tav. I.

120. A. Boinet, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, in « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1921, tav. XV; si veda anche E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 109.

121. Parigi, B.N., ms. fr. 9220.

122. E. Langlois, *Notice du manuscrit ottobonien 2523*, in « Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome », V, 1885, pp. 38 sgg.

123. G. F. Hartlaub, *Signa Hermetis*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », 1937, p. 104, fig. 1.

124. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, tav. 108. Una composizione analoga è segnalata da R. Bauerreiss (*Arbor Vitae*, in « Abhandlungen der bayerischer benediktiner Akademie », III, München, 1938, pp. 130-132) su un affresco del XIII secolo (?) nel Nonnenkloster di Bergen.

125. La più antica riproduzione conosciuta è F. Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück des Guten und Widerwertigen*, Augsburg, 1532.

126. Per la persistenza e le trasposizioni del tema del wakwak fino al XIX secolo, cfr. il mio articolo, *Une survivance médiévale, la plante à têtes*, in « La Revue des Arts », 1954, 2, pp. 81-92.

127. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, p. 81. In generale, la tradizione occidentale rappresenta la luna (e il sole) sotto forma di busti o di teste poste all'interno di un disco come in un medaglione. Visi inscritti in cerchi figurano tuttavia nei fregi decorativi di San Giovanni di Munster e di Saint-Gilles de Montoire; cfr. P. Deschamps e M. Thibout, *La peinture murale en France*, Paris, 1951, p. 153, figg. 55 e 59 e E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, fig. 233.

128. Parigi, B.N., ant. fondo pers. 174 e suppl. pers. 332: E. Blochet, *Les enluminures des manuscrits orientaux, arabes, turcs et persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, tav. XIX.

129. F. R. Martin, *op. cit.*, tav. 48.

130. Firdusi, *Le Livre des rois*, trad. J. Mohl, Paris, 1878, V, p. 283.

131. S. Der Nersessian, *op. cit.*, tav. XV. *Evangeliario* del 1230.

132. Nel monastero di Drazark in Cilicia, *ibid.*, tav. LXVIII.

133. Ph. W. Schulz, *op. cit.*, tav. 35 e A. Sakisian, *La miniature persane*, tav. LXVIII, fig. 118.

134. A. Sakisian, *La reliure persane au XV^e siècle sous les Timourides*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », 1934, fig. 13.

135. H. Yates Thompson, *op. cit.*, VII, tav. XLIII.

136. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, tav. 36.

137. Parigi, bibl. Sainte-Geneviève, ms. 143, ff. 1, 52, 53, 56, 92, 95, 140, 159, 165, 174, 247.

138. J. Fernandez Montaña, *op. cit.*, tav. 7.

139. W. Hartner, *op. cit.*, figg. 26 e 29.

140. *Ibid.*, fig. 1.

141. *Survey of Persian Art*, tavv. 1312, 1314, 1336.

142. F. Sarre, *Islamische Tongefässe aus Mesopotamien*, in « Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen », 1905, p. 78, fig. 11 a.

143. *Survey of Persian Art*, tav. 713; piatto invetriato di Kazan, XIII secolo; Ph. W. Schulz, *op. cit.*, tav. M, miniatura persiana del 1340.

144. E. Millar, *La miniature anglaise*, II, tav. 52: trattato di Walter di Milemete, Inghilterra orientale, 1326; P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1520)*, Paris, 1921, tav. LXVI, XV secolo.

145. L. Bégule, *op. cit.*, p. 192, tav. II della seconda serie, fig. A 3.

146. L. Bégule, *L'Église de Saint-Maurice de Vienne*, Paris, 1914, fig. 172.

147. F. Voulot, *Note sur les sculptures du Moyen Âge représentant des triquètres*, in « Bulletin de la Société des Antiquaires de France », 1879, p. 248; L. Maxe-Worly, *Études sur les carrelages du Moyen Âge*, in « Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires », 1892, p. 270.

148. K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg-i.-Br., 1928, p. 228.

149. Nella *Nef des Dames* di Symphorien Champier, cfr. M. P. Allut, *Études sur Symphorien Champier*, Lyon, 1859.

150. J.-D. Blavignac, *Histoire des enseignes d'hostelleries, d'auberges et de cabarets*, Genève, 1879, fig. p. 363; ricordando le lepri di Lione, l'autore dice di aver visto una combinazione identica con i cervi.

151. *Les Fresques de Touen-houang*, s.l. (Pechino?), 1953, tav. 8.

152. V. Smirnov, *op. cit.*, tav. LXXIX, n. 142.

153. I. Stchoukine, *La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols*, Paris, 1929, tav. XIX a.

154. G. Maspero, *L'archéologie égyptienne*, Paris, 1907, fig. 249 e H. Schäfer, *Ägyptische Fayencen*, in « Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen », XXXIV, 1913, p. 54, fig. 23.

155. M. Gonzalez Marti, *Ceramica del Levante Español, siglos medievales*, Barcelona, 1944, fig. 197. Benché Valencia fosse stata riconquistata nel 1238, la manodopera degli *ateliers* restava araba.

156. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1927, p. 1080, fig. 770, V.

157. H. Hahnloser, *op. cit.*, p. 99, tav. 38 b.

158. L. Maxe-Worly, *op. cit.*, 1892, p. 270.

159. F. G. Dölger, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Malerei und Plastik*, Münster (Vestfalia), 1927, tav. 291.

160. J. van den Gheyn, *op. cit.*, tav. XXI.

161. Disegno datato 20 ottobre 1616 e attribuito a Riza Abbasi: F. Sarre e E. Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi*, München, 1914, p. 27, tav. 11; A. Sakisian (*La miniature persane*, p. 138, nota 7) esprime un dubbio sull'autenticità della firma del maestro safavide; un disegno analogo si trova nel Museo di Boston: A. K. Coomaraswamy, *La collection Goloubew*, tav. XLII, fig. 89.

162. E. H. Langlois, *Stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1838, tav. VII, 35.

163. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, tav. XXXI; E. Spalikowski, *Le Palais de Justice de Rouen*, 1939, p. 120; W. Deonna (*Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, VIII: *A béchevet*, in « Revue de l'histoire des religions », 1914, pp. 136 sgg.) ha suggerito un confronto tra questo gruppo e un rilievo paleolitico di Laussel, che non ha alcun rapporto con questo tema.

164. Stalli della cattedrale.

165. New College, G. J. Witkowski, *L'art profane à l'église*, Paris, 1908, I, fig. 192 e II, fig. 523.

166. W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrh.*, Leipzig, IV, 1927, n. 1985 m, n; *Affen als Kunstreiter, Verwandlungsbild*; E. Major, *Holz- und Metallschnitte aus Sammlungen in Aarau, Basel, Romont, St. Gallen, Zürich*, Strassburg, 1918, tav. 6; probabilmente di origine svizzera. Composizioni analoghe, con amorini e uomini, sono state incise nel XVI secolo da Cornelius Reen (1560) e Adrien Hubert (1576). Divengono assai frequenti nel XVII secolo.

167. B. Valentino, *Les Sept Clefs de Sagesse*, ca. 1413, si veda A. Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Paris, 1891, tav. xv.

168. O. Ward, *Seal Cylinders in Western Asia*, Washington, 1910, n. 706; J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1939, fig. 34.

169. P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, in « Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions », 1910, pp. 330-345.

170. Durrieu segnala che in un primo momento vi fu qualche incertezza in questa terminologia e che la distinzione riguarda non tanto l'uomo quanto il lavoro. Lo stesso artista poteva unire in sé i due mestieri: il caso di Jean Pucelle ne è la prova. D'altronde, l'*enlumineur* spesso prevale sul miniaturista nella medesima miniatura. Più tardi la distinzione si estende anche agli artisti.

171. A. Sakisian, *Esthétique et terminologie persanes*, in « Journal asiatique », 1935, pp. 145 sgg., e *Mahmūd Mudhahhīb, miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan*, in « Ars Islamica », 1937, pp. 338 sgg. Si veda anche R. Ettinghausen, *Manuscript Illumination*, in *Survey of Persian Art*, pp. 1937 sgg.

172. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V de France*, Paris, 1879, nn. 3303 e 3295.

NOTE A « ALI DI PIPISTRELLO E DEMONI CINESI »

1. *Salterio* glossato di Canterbury, B.N., ms. lat. 8846: Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1940-1941, tav. LX; *Salterio* di Bianca di Castiglia (prima del 1223), bibl. de l'Arsenal, ms. 1186: H. Martin, *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, s.d., tavv. xv e XXVI.

2. Per esempio nei *Cantigas* di Alfonso il Saggio (J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelona, 1930, tav. 89) o nell'*Apocalisse* di Canterbury (ca. 1290) di H. Yates Thompson (*Illustration of One Hundred Manuscripts*, IV, London, 1914, tav. XXXVI).

3. Saint-Aignan, Moissac, Saint-Martin d'Ainay a Lione.

4. Saint-Michel d'Entraigues.

5. « The New Palaeographical Society », prima serie, part. III, 1905, tav. 64.

6. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris, 1933, tav. XXVIII.

7. *Antiquités judaïques*: T. Cox, *Jehan Fouquet*, London, 1931, tav. XLIX.

8. Chiostro d'Elne, porta di sant'Ivo della cattedrale di Barcellona, cattedrale di Troyes, cattedrale di Beverly.

9. Stalli delle cattedrali di Poitiers, di Chester, di Manchester, pannello di Hemingborough: E. Maillard, *La Sculpture de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, tav. XXXVII; F. Bond, *Wood Carving in English Churches*, I: *Misericordes*, London, 1910, figg. pp. 15 e 23; « The Archaeological Journal », 1935, tav. XX.

10. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907, tav. VIII; H. Martin, *La miniature française du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, 1923, tavv. 61, 66; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des bibliothèques de France*, Paris, 1937, tavv. XLV, XLVIII, LII.

11. La cresta uncinata che talvolta si drizza sul dorso del coccodrillo nei *Bestiari* inglesi della fine del XII secolo (G. Druce, *The Medieval Bestiaries*, in « Journal of the British Archaeological Association », 1919, tav. II, fig. 2, ms. 81 di P. Morgan), e nel *Bestiario* di Leningrado, appartiene a un tipo assai differente.

12. D'Ancona, *La miniature italienne du X^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, 1925, tavv. XXX, XXXVII: *Bibbia* di Milano e *Messale* detto di San Giorgio, ambedue del XIV secolo; « Bulletin de la S.F.R.M.P. », 1911, tav. IV; B.N., ms. fr. 14363, esemplare di Carlo VIII degli *Statuts de l'Ordre de saint Michel*.

13. Brit. Mus., Roy. ms. 19 B, V: E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, 1928, tav. 43.

14. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1886, prima serie, tav. IV.

15. Stalli di Siviglia, ca. 1478: *La Esculptura en Andalucia*, Sevilla, s.d., I, tav. 99 E.

16. C. Gould, *Mythical Monsters*, London, 1886, p. 333.

17. H. Omont, *Livre des Merveilles (ms. fr. 2810, B.N.)*, Paris, 1907, tav. 128.

18. Sui tessuti italiani e spagnoli del XIV secolo: R. Cox, *Les Soieries*

d'art, Paris, 1914, tav. 44: Stalli di Siviglia: *La Esculptura en Andalucia*, tav. 100.

19. Stalli di Poitiers: E. Maillard, *op. cit.*, tav. XLIII.

20. Saint-Nicolas di Tolosa: M. de Bévotte, *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse*, Paris, 1936, tav. III.

21. Stalli di Colonia: B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930, tav. 59, e *Livre de prières* di Carlo il Temerario: P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Paris, 1927, tav. XLIII.

22. Petrus Comestor, ca. 1283; E. Millar, *La miniature anglaise du X^e^ au XIII^e^ siècle*, Paris, 1926, tav. 95; E. Dewick, *The Metz Pontifical*, London, 1902, tavv. 9, 11; candelabro del Palazzo dei Papi ad Avignone: L. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e^ siècle*, Marseille, 1925, fig. p. 87.

23. *Pontificale* di Besançon, XIV secolo: Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, tav. XLV.

24. Stalli di Siviglia; *Breviario* di Belleville: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, tav. XXVIII.

25. *Salterio* della regina Mary, Inghilterra orientale, inizio del XIV secolo; stalli di Poitiers, ca. 1300; stalli di Auch, XVI secolo.

26. Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la Nature et du Monde*, Paris, 1927, p. 21.

27. Dal *Bestiario* di Pierre le Picard (1210-1215); cfr. Cahier et Martin, « Mélanges d'archéologie », II, 1851, p. 169.

28. H. Martin, *La miniature française*, tav. 38; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, fig. 213 (nuova ediz., Torino, 1966, tav. 222); L. Dorez, *Les manuscrits de la bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, tav. XXXIX.

29. A. de Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*, in « Publication de la S.F.R.M.P. », 1929, tavv. XXII, XXIII, di Gautier de Coincy, dopo il 1456, e *La Cité de Dieu*, Paris, 1899, tav. CXVII: Mâcon, 1480.

30. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, III: *Le Costume*, Paris, 1916, pp. 353-364.

31. *Bibbia* di William di Devon (ca. 1251-1274) e *Heures* di Marguerite de Beaujeu (XIV secolo).

32. A. Demmin, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes*, Paris, 1879, pp. 216 e 348.

33. W. Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig, 1890, fig. 30.

34. G. Demay, *Le Costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris, 1880, figg. 226, 228.

35. Disegno del Louvre: H. Leporini, *Die Stilentwicklung der Handzeichnung, XIV. bis XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1925, tav. 10.

36. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e l'aviazione*, Milano, 1912, figg. pp. 13 e 15; M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Jena, 1926, p. 28, tav. XLIX.

37. F. R. Martin, *Miniature, Paintings and Painters of Persia, India and Turkey*, London, 1912, tav. 21: Bibl. Pierpont Morgan di New York, ms. 500.

38. *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, tav. 842, un tempo alla collezione Demotte.

39. Alcune miniature del ms. 500 della Biblioteca Pierpont Morgan hanno un carattere cinese talmente accentuato che è stata fatta l'ipotesi che esse siano state eseguite da un artista cinese in attività alla corte di Ghāzān: cfr. M. S. Dimand, *The Metropolitan Museum of Art, A Guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting and Book Illustration*, New York, 1933-1934, p. 18.

40. V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, Paris, 1924, II, tav. XXIII, pilastro di Shên, II secolo a.C.; O. Sirèn, *Histoire des arts anciens de la Chine*, Paris, 1929, II, tav. 29: bronzo Ch'in o Han; tav. 99: terracotta dipinta di stile Han, ma leggermente posteriore, ca. 300-400; H. d'Ardenne de Tizac, *Les Animaux dans l'art chinois*, Paris, s.d., tav. XXVII A: bronzo T'ang.

41. M. W. de Visser, *The Dragon in China and Japan*, in « Verhandelingen der Koninklijke Akademie von Westenschappen te Amsterdam », XIII, 2, 1913, p. 73.

42. F. Martin, *Zeichnungen nach Wu-Tao-Tze aus Götter- und Sagenwelt Chinas*, München, 1913, tav. 49.

43. H. d'Ardenne de Tizac, *op. cit.*, tav. XL.

44. « Annales du Musée Guimet », I, 1904.

45. A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois de style Tcheou*, Paris, 1936, pp. 20-22. Una di queste figure che ornano un vaso di bronzo del V-III secolo a.C. è riprodotta in W. Cohn, *Peinture chinoise*, Paris, 1948, tav. 1.

46. L. Binyon, *La Peinture chinoise dans les collections d'Angleterre*, in « Ars Asiatica », IX, 1927, tav. v. Riproduzione a colori alla tav. XLV di M. A. Stein, *The Thousand Buddhas*, London, 1921.

47. K. Tomita, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum of Boston*, Boston, 1933, tav. 81.

48. *Selected Relics of Japanese Art*, XV, Tōkyō, 1908, tav. 10.

49. A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, fig. 47.

50. *Divinités de la Chine*, Album al Musée Guimet, 16480.

51. *La légende de Koei tseu Mou Chen, peinture de Li Long-Mien*, in « Annales du Musée Guimet », I, 1904; V. Goloubev, *Li Long-Mien*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1914, p. 286.

52. E. Chavannes, *La légende de Koei tseu mou, peinture de Li Long-mien*, in « T'oung Pao », 1904, p. 409; A. Franks, *On Some Chinese Rolls*, in « Archaeologia », 1892, p. 239.

53. H. Maspero, « Mythologie de la Chine », in *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 250, fig. 11; si veda anche Ou-I-Tai, « Mythologie chinoise », in F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 351.

54. E. T. C. Werner, *Chinese Composite Deities*, in « Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society », LIV, 1923, p. 253.

55. H. Maspero, *op. cit.*, fig. 12.

56. H. Martin, *Joyaux de l'enluminure de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1928, tav. 50.

57. Ch. Sterling, *Les Peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941, tav. 110: Avignone, Musée Calvet.

58. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, figg. 35, 213, 215, 216, 217.

59. M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914, figg. 122, 123, 124.

60. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, tavv. 37 e 41.

61. J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 37, tavv. 83, 96, 141.

62. A. von Lecoq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, III: *Die Wandmalereien*, Berlin, 1924, p. 52 e tav. 25 (Shotzsho); O. Sirèn (*Histoire de la peinture chinoise*, I, Paris, 1934, p. 32 e tav. 19) fa risalire questa pittura al VII o all'VIII secolo.

63. Questa testa ci è stata segnalata da Ph. Verdier.

64. E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, 1952, tav. 124.

65. Lo stesso demone è riprodotto da Nicolas Manuel Deutsch e Hans Friez, *op. cit.*, tavv. 84 e 92.

66. B. Laufer, *Chinese Clay Figures*, Chicago, 1914, p. 295, tav. XLVI; E. Fuchs, *Tang-Plastik, chinesische Grabkeramik des VII. bis X. Jahrh.*, München, s.d., tavv. 12, 14, 15; C. Henze, *Les figurines de la céramique funéraire*, Dresden, 1927, tav. 111.

67. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt-a.-M., 1926, tav. 64.

68. H. Rylands, *The Ars Moriendi*, London, 1881; A. Blum, *Les Origines de la gravure en France*, Paris, 1927, tav. LV. Per le classificazioni delle principali serie dell'*Ars Moriendi*, si veda W. L. Schreiber, *Manuel*, V, pp. 253-313. Per quanto riguarda questo problema, e quello dei rapporti con il Maestro E. S., cfr. F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », V, 1942, pp. 124 sgg.

69. H. Cordier, *Les Monstres dans la légende et dans la nature, les cynocéphales*, Paris, 1890.

70. Per Ratramo, monaco di Corbie al tempo di Luigi il Buono, gli uomini a testa di cane abiterebbero nel Nord (E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 330); in un mappamondo del X secolo, all'estremità meridionale dell'Africa.

71. Soltanto il mappamondo di Hereford situa i cinocefali in Scandinavia, riprendendo senza dubbio una tradizione carolingia. Nel *Roman d'Alexandre*, si trovano nel paese degli Schiavoni, in Croazia.

72. Pierre le Picard, Gautier de Metz, Brunetto Latini.

73. J. H. Plath, *Über die Sammlung chinesischer Werke aus der Zeit der Han und Wei*, München, 1868, p. 6.

74. H. Cordier, *Les Monstres dans la légende et dans la nature*, pp. 13 sgg.

75. Nei racconti di Odorico di Pordenone e di Jean de Mandeville: cfr. H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, tav. 92, e A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IV, Leipzig, 1921, tav. 97, fig. 665.

76. *Tripitaka*, ediz. di Tōkyō, 1934, VII, 6 e 8.

77. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, 1904, tav. XIII.

78. *Cosmografia* di John Foxton, 1408: « Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Illuminated Manuscripts », London, 1908, tav. 106.

79. O. Sirèn, *Les peintures chinoises dans le collections américaines*, Paris, 1927, tav. 97.

80. *Histoire de saint Louis*, Paris, B.N., ms. fr. 13568: H. Martin, *La miniature française*, tav. 32.

81. A. Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*.

82. F. de Mély, *Le « De Monstris » chinois et les Bestiaires occidentaux*, in « Revue archéologique », 1897, pp. 353-373.

83. Musée Guimet: R. Grousset, *Les grandes périodes de l'art indien*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », 1927, fig. p. 103.

84. J. Hackin, *Les collections bouddhiques du Musée Guimet*, Paris, 1923, tav. VII.

85. C. Henze, *op. cit.*, tav. 107.

86. E. Fuchs, *op. cit.*, tavv. 7 e 8.

87. H. Maspero, *op. cit.*, figg. 33 e 34.

88. W. Deonna, *Le genou, siège de force et de vie et sa protection magique*, in « Revue archéologique », 1939, pp. 224 sgg.

89. L. Dorez, *op. cit.*, tav. XXIV: ms. inglese, fine del XIII-inizi del XIV secolo; A. de Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*; Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 91: stalli di Ludelow, XV secolo.

90. E. Castelli, *op. cit.*, tav. 95

91. M. Hermann, *op. cit.*, figg. 116, 117, 118.

92. *Ars Moriendi* e *Calendrier des Bergers*.

93. T. H. Hendley, *Indian Animals, True and False in Art, Religion, etc...*, in « The Journal of Indian Art and Industry », XIII, 1909, « Composite Animals », pp. 75 sgg., tavv. 1 e 4; J. Zykan, *Der Tierzauber*, in « Artibus Asiae », 1935, pp. 203 sgg. Un disegno armeno del XV secolo (un grifone composito: cfr. J. Zykan, *op. cit.*, fig. 5) e una miniatura della scuola di Herāt, della fine del XV secolo (cavallo composito condotto da un demone: cfr. P. B. Cott, *Recent Accessions of Near Eastern Miniature Paintings*, in « Worcester Art Museum », I, 1935-1936, p. 41, fig. 11) ce ne danno le più antiche raffigurazioni conservate, copiate da originali indù.

94. B. Berenson, *Sassetta*, in « The Burlington Magazine », 1903; *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, London, 1909, pp. 17-18.

95. G. Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924; J. Plenge, *Die Chinarezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission*, in « Forschungen und Forschritte », 1929, pp. 294-295; J. Pouzina, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance, XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, 1935; si veda la critica di L. Reidemeister e O. Frankl, nei rendiconti dell'« Ostasiatische Zeitschrift », 1936 e 1937; V. Goloubev, *op. cit.*, p. 295; L. Olschki, *Asiatic Exotism in the Italian Painting of the Early Renaissance*, in « The Art Bulletin », XXVI, 1944, pp. 95-108.

96. P. Gendronneau, *De l'influence du bouddhisme sur la figuration des enfers médiévaux*, Nîmes, 1922; F. de Mély, *De Périgueux au Fleuve Jaune*, Paris, 1927. Cfr. anche E. W. Anthony, « Early Christian Art and the Far East », in *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard University Press, 1939, I, pp. 101-111; « Orient-Occident, rencontres et influences », Museo Cernuschi, *Catalogue de l'Exposition*, Paris, 1958-1959, pp. 39 sgg.; W. Frankl, *China and the West*, Oxford, 1967; G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Uppsala, 1970.

97. Ch. Sterling, « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois », in *L'Amour de l'Art*, 1931, pp. 9 sgg., e 101 sgg. Per i rapporti tra i paesaggi cinesi e senesi, cfr. M. L. Gengaro, *Sogno e realtà nella primitiva arte cinese*, in « La Diana », 1932.

98. J. Hallberg, *L'Extrême-Orient dans la littérature et la cartographie de l'Occident des XIII^e^, XIV^e^, XV^e^ siècles*, Göteborg, 1906; H. Cordier, *Histoire de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers*, II, Paris, 1920. Cfr. anche il cap. III, « L'Empire Mongol », di R. Grousset, in *L'Asie Orientale, Histoire Générale*, fondata da G. Glotz, X, Paris, 1941; O. Pinto, « Viaggiatori veneti in Oriente dal secolo XIII al XVI », in *Venezia e l'Oriente*, 1966, pp. 389-401.

99. M. Brosset, *Deux historiens arméniens*, Saint-Pétersbourg, 1870, p. 155.

100. A. Rémusat, *Mémoires sur les relations politiques des princes chrétiens et particulièrement des rois de France avec les empereurs mongols*, in « Mémoires de l'Académie des Inscriptions », VI, 1822, pp. 396 sgg.; *ibid.*, VII, 1824, pp. 335 sgg., pp. 428 sgg.

101. Per i rapporti con i papi, cfr. P. Pelliot, *Les Mongols et la Papauté*, in « Revue de l'Orient chrétien », 1923-1931; G. Soranzo, *Il Papato, l'Europa cristiana ed i Tartari*, Milano, 1930.

102. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Âge d'après les manuscrits d'un Flamand de Belgique et d'un prieur d'Arménie*, Paris, 1877, p. 237; *La Flore des estoires de la Terre d'Orient* di Aitone è stata pubblicata nel *Recueil des historiens des Croisades, Documents arméniens*, II, Paris, 1906.

103. Rubrouck e Pian dei Carpini: *Recueil de voyages et mémoires de la Société géographique de Paris*, 1838-1839; L. de Backer, *Récit du voyage de Guillaume de Rubrouck*, Paris, 1877; J. W. Bradley, *Plan Carpin and Rubruquis*, London, 1903; Rubrouck, « Itinerarium », in *Sinica Franciscana*, I, Firenze, 1929, pp. 164-332.

104. U. Monneret de Villard, *Il libro della Peregrinazione nelle parti d'Oriente del Frate Ricoldo da Montecroce*, Roma, 1948.

105. P. A. van den Wyngaert, *Sinica Franciscana*, I, Firenze, 1929; A. Moule, *Christians in China Before the Year 1550*, London, 1930.

106. Per l'arte cristiana in Cina, cfr. S. Schüller, *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*, Berlin, 1940.

107. H. Yule e H. Cordier, *Cathay and the Way Thither*, London, 1915-1916; P. Pelliot, *Chrétiens d'Asie Centrale et Extrême-Orientale*, in « T'oung Pao », 1914, pp. 623-644.

108. H. Yule e H. Cordier, *The Book of Ser Marco Polo*, London, 1903-1920; A. Moule e P. Pelliot, *Marco Polo*, London, 1938; L. Olschki, *Marco Polo's Asia. Introduction to his Description of the World*

Called « il Milione », Los Angeles, 1960; Marco Polo, *Milione*, prima edizione critica a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, Milano, Classici Adelphi, 1975; si veda anche R. Étiemble, « La Philosophie, les Arts, et les Religions de la Chine dans l'oeuvre de Marco Polo », in *Venezia e l'Oriente*, 1966, pp. 375-488 e R. Wittkower, « Marco Polo and the Pictural Tradition of the East », in *Oriente Poliano*, Roma, 1957, pp. 155-172.

109. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris, 1891.

110. Per i *Voyages* di Jean de Mandeville, i quali non sono che una compilazione di diverse fonti, cfr. G. Warner, *The Bucke of John Maundeuill*, The Roxburghe Club, 1889, e M. Letts, *Sir John Mandeville, The Man and His Book*, London, 1949; J. W. Bennet, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, New York, 1954; M. Seymour, *Mandeville's Travels*, Oxford, 1967.

111. Le relazioni di Giovanni dal Pian dei Carpini, Ascelin, Guillaume di Rubrouck, Marco Polo e Jean de Mandeville, come anche l'*Histoire Orientale* di Aitone, sono state riunite in una raccolta da P. Bergeron, *Voyages faits principalement en Asie*, La Haye, 1735.

112. H. Omont, *Le Livre des Merveilles*; L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Âge*.

113. Marco Polo, *De consuetudinibus et conditionibus Orientalium regionum*, Anversa, 1485-1486, cfr. E. Buron, *Ymago Mundi de Pierre d'Ailly*, Paris, 1930, p. 738.

114. W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Âge*, Leipzig, 1885, pp. 72, 92, 107, 215, 257.

115. C. Enlart, *Manuel*, III: *Le Costume*, p. 10; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie d'or et d'argent au Moyen Âge*, Paris, 1852.

116. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, II, p. 51.

117. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, nn. 1029, 3322, 3536, 3539, 3552, 3556, 3563, 3568, 3570, 3574, 3593, 3827, 3829, 3843; originari dell'Estremo Oriente, questi tessuti sono stati anche fabbricati in Persia, a Cipro, e imitati in Occidente.

118. D. Klein, *Die Dalmatika Benedikt XI*, in « Ostasiatische Zeitschrift », 1934, pp. 127 sgg.

119. Cap. XLVII, p. 41, del *Recueil* di Bergeron.

120. O. von Falke, *op. cit.*, cfr. cap. VII, « Die Seidenweberei des späten Mittelalters von 1300-1500. A. Die Entstehung des späten mittelalterlichen Seidenstils durch das Zusammenwirken der Gotik und der chinesischen Kunst », pp. 46 sgg. Per gli apporti buddhisti indù

nelle sete del XIV secolo, cfr. V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen, 1953, pp. 72-81.

121. Cfr. V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1928, II, p. 257, art. « Porcelaine de Chine ».

122. R. Schmidt, *China und Dürer*, in « Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft », 1939, pp. 103-108.

123. F. de Mély, *De Périgueux au Fleuve Jaune*, p. 48 e figg. 31-34; G. I. Bratianu, « Anciennes modes orientales à la fin du Moyen Âge », in *Études byzantines d'histoire économique et sociale*, Paris, 1938, p. 269. Per la storia del cappello a corni in Occidente, cfr. C. Enlart, *Manuel*, III: *Le Costume*, pp. 204 sgg.

124. C. Henze, *op. cit.*, tavv. 46 A e B, 48 C, 57 A e B, 62.

125. In *Mélusine* di Jean d'Arras: A. Blum, *Les origines du livre à gravures en France*, tav. LX.

126. C. Enlart, *op. cit.*, figg. 209 e 210.

127. C. Henze, *op. cit.*, tav. 59 A; E. Fuchs, *op. cit.*, tav. 39, VIII-IX secolo.

128. G. Schlegel, *Hennins of Conical Lady's Hats in Asia, China and Europe*, in « T'oung Pao », 1892, pp. 422-429.

129. O. Sirèn, *Histoire des arts de la Chine*, III, Paris, 1930, tav. 114.

130. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Âge*, p. 281.

131. Bergeron, *Recueil*, pp. 15-16.

132. *Ibid.*, p. 29.

133. C. Enlart, *Manuel*, III: *Le Costume*, pp. 72 e 84.

134. G. Soulier, *op. cit.*, pp. 164, 279, 350. Cfr. anche C. H. Edgell, *Le Martyre du Frère Pierre de Sienne et de ses compagnons de Trana, fresque de Ambrogio Lorenzetti*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1929, pp. 307-311.

135. Un disegno a inchiostro di china su seta si trova anche sopra una mitra vescovile del Museo di Cluny (ca. 1375). L'inventario di Carlo V del 1379 menziona diversi « chapelles en dessin noir et blanc sur samit », tra i quali « un Crucifiement environné de plusieurs images et histoires peint par Girard d'Orléans »; cfr. Ch. Sterling, *Les peintres du Moyen Âge*, n. 2 del *Répertoire*.

136. Bibl. dell'Arsenal, ms. 623, f. 213 A v., Archives Photographiques des M. H., cl. BAP. 13233.

137. L. Réau, *La peinture française du XIV^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1939, tav. 53.

138. Bibl. di Ginevra, ms. fr. 77, f. 9: H. Martin, *La miniature française*, tav. 73, fig. XCVIII, da confrontare con la pittura T'ang in O. Sirèn, *Collections américaines*, tav. 5.

139. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, La Haye, 1922, I, tav. 73.

140. Brit. Mus., Add. ms. 27695: « The Palaeographical Society », 1873-1883, III, tav. 150.

141. Bergeron, *Recueil*: *Marco Polo*, p. 70.

142. W. Bühler, *Kupferstichalphabet des Meisters E. S., neuste illustrierte Weltchronik für 1499*, Strassburg, 1934, pp. 18-19, tav. XV.

143. Th. F. Carter, *The Invention of Printing in China and its Spread Westwards*, New York, 1925 e 1931, opera completata e corretta da P. Pelliot, *Les débuts de l'imprimerie en Chine*, Paris, 1953 (pubblicazione postuma). Cfr. anche A. Blum, *Gutenberg est-il le premier inventeur de l'imprimerie?*, in « La France graphique », gennaio 1953, pp. 4-13.

144. W. H. Wilkinson, *Chinese Origin of Playing Cards*, in « American Anthropologist », 1895.

145. A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e^ au XVII^e^ siècle*, Paris, 1929, p. 11.

146. *Ibid.*, p. 25.

147. *Recueil des historiens des Croisades. Documents arméniens*, II, p. 121.

148. Fr. C. Defremery e B. R. Sanguinetti, *Voyage d'Ibn Batoutah*, Paris, 1853-1858, IV, p. 262.

149. Bergeron, *Recueil*, pp. 65-66.

150. Cap. XLI, *De l'ouvrage de Guillaume l'Orfèvre et du palais du Cham à Caracorum*, pp. 95-97, nel *Recueil* di Bergeron; L. Olschki, *Guillaume Boucher: a French Artist at the Court of the Khans*, London, 1947.

151. « Sembra una chiesa con la navata al centro e ai due lati due ordini di colonne o pilastri e tre grandi porte verso il Mezzogiorno ».

152. A. Boinet, *Les manuscrits à peinture de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, in « Bulletin da la S.F.R.M.P. », 1921, n. 2200, f. 71. Nella didascalia che accompagna il disegno del leggio, Villard de Honnecourt, del resto, fa la stessa confusione chiamando serpenti i draghi che formano il piedistallo zoomorfo (H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, p. 36). Anche per L. Olschki, i serpenti di Guillaume Boucher dovrebbero essere stati dei draghi.

153. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, p. 368. L'illustrazione, del resto assai fantasiosa, data dal Bergeron dell'albero di Guillaume Boucher, rappresenta i serpenti sotto forma di draghi dalle ali membranose.

154. A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in chinesisch Turkestan*, Berlin, 1912, fig. 590, p. 284.

155. *Hsiao's Record of the Imperial Palaces at Khanbaliq*, s.l.n.d. (stampato in Cina, B.N., 8° imp. or., 2703). Il testo deve essere stato redatto verso il 1370.

156. Odorico (H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, p. 208) descrive anche altri automi che ha visto in un palazzo di Khanbaliq: « En ce palais a moult paons faits tous de fin or ... ces paons espandent les elles et alettent ... sont faits cilz paons par science d'homme ou par art de diable ».

157. S. W. Bushell, *L'art chinois*, Paris, 1910, p. 22.

158. M. Brosset, *op. cit.*, pp. 114-115, 118-119 e 160.

159. Il nome *Tatar* appare per la prima volta negli *Annali di Cina* del IX secolo, derivato senza dubbio dal nome di una tribù Tha-ta, vivente nel Nord della Cina, ed è sotto questa forma che si conserva nei paesi orientali e slavi.

160. H. Cordier, *Histoire de la Chine*, II, p. 250.

161. Bergeron, *Recueil: Relation de Matthieu Paris*, pp. 27-32.

162. Bergeron, *Recueil*, pp. 47-48, 62, 127.

163. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au Moyen Âge*, pp. 288-291.

164. Le dieci tribù d'Israele, rinchiuse nel Monte Caspis, figurano anche nello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais (IV, 43). Per la storia della leggenda, cfr. A. R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog and the Inclosed Nations*, « Monographs of the Medieval Academy of America », 5, Cambridge, 1932.

165. Anche Jacques de Vitry dice che alle dieci tribù d'Israele racchiuse nella montagna, Alessandro aggiunse le tribù cannibali di Gog e Magog « numerose come le sabbie del mare » (*Apocalisse*, xx, 8).

166. B. Landry, *L'idée de chrétienté chez les scolastiques du XIII^e siècle*, Paris, 1929, pp. 63-65. Queste teorie sono esposte soprattutto nell'*Opus Maius* (1267) e nel *Compendium philosophiae* (1271).

167. Secondo Gioacchino da Fiore, profeta italiano della fine del XII secolo, il regno dell'Anticristo sarebbe cominciato precisamente verso la metà del XIII secolo.

168. Jean, sire de Joinville, *Histoire de saint Louis*, ed. M. Natalis de Wailly, Paris, 1868, p. 168.

169. A. R. Anderson, *op. cit.*, p. 101.

170. J. A. C. Buchon, *Notice d'un Atlas en langue catalane, ms. de l'an 1375 conservé sous le n° 6816*, in « Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi », 1841, XIV, p. 145, e H. Cordier, *L'Extrême-Orient dans l'Atlas catalan de Charles V*, in « Bulletin de Géographie historique et descriptive », 1895.

171. Per le diverse profezie sul tema della venuta dell'Anticristo nel corso del periodo dal XIII al XVI secolo, cfr. E. Wadstein, *Die eschatologische Ideengruppe: Antichrist, Weltsabbat, Weltende und Weltgericht*, Leipzig, 1896; H. Preuss, *Die Vorstellungen von Antichrist in der Konfessionellen Polemik*, Leipzig, 1906; F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », V, 1942, pp. 84-95; A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1952, pp. 177-186. L'Anticristo è stato anche identificato con Maometto (da Innocenzo III), con il Gran Turco, con il Papa (dalla Riforma), e anche con Sigismondo, re d'Ungheria (1382) e di Germania (1410) (dagli Hussiti). Tra le date previste per la sua venuta, Saxl (*op. cit.*, p. 85, n. 5) segnala: 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1325, 1335, 1340, 1365, 1369, 1403, 1415.

172. Gli esempi isolati di demoni con ali membranose mal formate, anteriori al 1240, provengono senza dubbio dalla stessa fonte. L'approssimazione del disegno si spiegherebbe con una trasmissione meno diretta.

173. Cfr. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, pp. 461 sgg.

174. Pur contestando l'autenticità della firma di Chao Mêng-fu sul rotolo del Musée Guimet, E. Chavannes conclude, riferendosi a un altro testo (*op. cit.*, p. 492), che l'artista ha certamente annotato nel 1297 un rotolo analogo. Osserviamo a questo proposito che è proprio questa la data che figura nell'iscrizione del disegno attribuito a Li Lung-mien del Musée Guimet.

175. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, pp. 75 sgg. Il trattato è bizantino ma molte sue descrizioni concordano con l'iconografia del Medioevo occidentale. La sua prima redazione sembra del resto molto più antica.

176. Bergeron, *Recueil: Rubruquis en Tartarie*, pp. 133-134.

177. F. de Mély, *Les pierres de foudre chez les Chinois et les Japonais*, in « Revue archéologique », 1895, pp. 326-333.

178. C. Agrippa, *La philosophie occulte*, La Haye, 1727, III, p. 79.

179. J. Wier, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables...*, Paris, 1885, p. 135.

180. P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, 1612, p. 14: « Nella Sacra Scrittura è detto che Satana cadde dai cieli come la folgore o il lampo, *videbam Sathanam sicut fulgur de coelo cadentem* ». E ciò corrisponde al suo carattere, « perché cosa vi è di più leggero della folgore, che ora va da una parte, ora dall'altra senza andare mai dritta, così procedendo sempre incostante nei suoi effetti ... ».

181. *Ibid.*, p. 39.

NOTE A « PRODIGI ESTREMO-ORIENTALI »

1. Bergeron, *Recueil*, III, cap. VII, p. 128.

2. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, Leipzig, 1921, p. 465.

3. L. Maeterlinck, *Le genre satyrique dans la peinture flamande*, Paris, 1907, fig. 157.

4. A. Schramm, *op. cit.*, XVII, p. 165, fig. 420.

5. Ms. 411, fine del XV secolo.

6. Parigi, B.N., ms. fr. 15106, XIV secolo. Il testo è stato pubblicato e commentato da A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus Orientis aus Thomas von Cantimpré « De naturis rerum »*, in « Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen », III, 7, Berlin, 1933.

7. Parigi, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5193, proveniente dalla Biblioteca del duca di Borgogna: H. Martin, *Le Boccace de Jean sans Peur*, Bruxelles, 1911, tav. XCIV.

8. P. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, München, 1909, tav. XVIII.

9. Brit. Mus., Roy. ms. 14 E.V.: F. Saxl, H. Meier, H. Bober, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, London, 1953, tav. IX, 25.

10. Parigi, B.N., ms. fr. 225, f. 1, ca. 1503-1518: G. Ritter e J. Lafond, *Manuscrits peints de l'école de Rouen*, Paris, 1913, p. 38, tav. XVI.

11. F. de Mély, *De Périguex au Fleuve Jaune*, figg. 28 e 29.

12. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, pp. 168 sgg.; A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, 1934, tav. I: ms. dell'Università di Praga, XI secolo, tav. IV,

rilievo di N. D. la Grande di Poitiers; tav. VI: *Légendaire* di Cîteaux; tav. VIII: *Antifonario* di Salisburgo; tav. XII: affresco di Chemillé-sur-Indrois; tav. XXXII: *Hortus Deliciarum*.

13. A. Watson, *op. cit.*, tav. III: *Bibbia* di San Benigno, Digione, ms. 2; tav. V: Digione, ms. 129, prima del 1125.

14. A. K. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse and Indian Parallels in Sources*, in « The Art Bulletin », 1929, pp. 216-220; A. Watson, *op. cit.*, cap. V: « Parallels in Oriental Art ». I temi furono già messi a confronto da F. Portal, *Des couleurs symboliques*, Paris, 1837, pp. 270-273. A. Kingsley Porter (*Spain or Toulouse and Other Questions*, in « The Art Bulletin », 1924, p. 15) vede il prototipo dell'Albero di Jesse nel dipinto di Bèzèklik, nel Turkestan cinese.

15. G. Ritter e J. Lafond, *op. cit.*, tav. LXIX, Bibl. de l'Arsenal, ms. 416, *Heures à usage de Rouen*.

16. A. Blum, *Les origines de la gravure en France*, I, Paris, 1928, tav. LXII; A. Schramm, *op. cit.*, V, fig. 329.

17. Pujols (L.-et-G.), cliché 96300 degli Archives photographiques des M. H., Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), cliché 117994, Saint-Bris, (Yonne).

18. Andrésy (S.-et-O.), Beauvais, Groslay (S.-et-O.), Richebourg (S.-et-O.), Sens, Villy-en-Auxois (Côte-d'Or).

19. 1483: R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg, 1924, figg. 34-35.

20. Inizio del XVI secolo, cappella dell'Ospedale, due alberi simmetrici ai lati di una finestra.

21. 1511-1532, di Des Aubeaux con Nicolas Quenel e Richard Leroux: A. Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Paris, s.d., p. 64.

22. Del tempo di Thibaut de Bayencourt, 1511-1536: G. Durand, *L'église de Saint-Riquier*, Paris, 1933.

23. E. Chartraire, *La cathédrale de Sens*, Paris, s.d., p. 9, casa detta di Abraham.

24. A. Mau, *Scavi di Pompei, 1888-1890*, in « Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts », Roma, 1890, fig. p. 128; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, IV, 1910, p. 236, fig. 2.

25. C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1684, p. 242.

26. V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, II, Paris, 1924, tav. CXXXIX.

27. E. Verlant, *La peinture ancienne à l'exposition d'art belge à Paris, en 1923*, Paris, 1924, tav. XLIV, Museo di Lione.

28. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1539*, Paris, 1921, tav. XCI, Brit. Mus., Add. ms. 12331, 1530.

29. V. Leblond, *La cathédrale de Beauvais*, Paris, 1926, p. 58.

30. H. Schmidt, *Bilder Katalog zu M. Geisberg. Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, München, 1930, nn. 1299 e 1300: albero genealogico della Casa di Wittelsbach; A. Schramm, *op. cit.*, I, fig. 699: albero genealogico della Casa d'Austria.

31. F. M. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des XV. Jahrh. der Hofbibliothek zu Wien*, Wien, 1920, fig. 161; L. W. Schreiber, *Handbuch*, IV, n. 1777.

32. J. Braun, *Die Reliquaire des christlichen Kultes und ihr Entwicklung*, Freiburg-i.-Br., 1940, tavv. 54 e 58.

33. Ph. Pouncey, *The Miraculous Cross in Titian Vendramin Family*, in « Journal of the Warburg Institute », II, 1938-1939, pp. 191-193. La croce è stata dipinta su una tavola del Perugino (1494) riprodotta in un'incisione del 1590 da Gentile Bellini e da Tiziano.

34. E. Chavannes, *Six monuments de la sculpture chinoise*, in « Ars Asiatica », II, 1914, tav. XII. Stele datata 543.

35. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry, Jean de France*, Paris, 1904, tav. XIX, e *Heures de Turin*, Paris, 1902, tav. XLII.

36. A. W. Byvanck e G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, I, La Haye, 1922, tav. 73, Cracovia, Museo Czartoricky, n. 3091.

37. A. von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, II: *Die manichäischen Miniaturen*, Berlin, 1923, tav. 7, p. 46, IX secolo, per l'autore; per E. Blochet (*La peinture des manuscrits orientaux de la B.N.*, Paris, 1914-1920, p. 212, nota 1), la miniatura risalirebbe al 1220-1260.

38. L'aureola trasparente appare eccezionalmente sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore e nella cappella di santa Venanzia del Battistero Lateranense. La concezione di queste aureole di epoca alta, simboleggianti l'emanazione della luce e della potenza divina, sarebbe dovuta all'influsso determinante di elementi orientali, cfr. L. Stephani, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, in « Mémoire de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg », IX, 1859, pp. 22 sgg., e O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1944, p. 13 e fig. 4.

39. S. Tajima, *Masterpieces Selected from the Fine Arts in the Far East*, VIII, Tōkyō, 1920, tavv. v e xxiv; M. W. de Visser, *The Arhats in China and Japan*, Berlin, 1923, figg. 15 e 20.

40. K. Tomita, *Portfolio of Chinese Painting in the Museum of Boston*, Harvard University Press, 1933, tav. 112.

41. P. Rousseau, *L'art du Tibet*, in « Revue des arts asiatiques », 1917, tav. vii, pp. 21 sgg.; J. Hackin, *Guide du Musée Guimet, Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, p. 111.

42. F. Hadland Davis, *Myths and Legends of Japan*, London, 1912, pp. 89 e 357.

43. *Deposizione nel Sepolcro* degli Uffizi.

44. L. van Puyvelde, *Les Primitifs Flamands*, Paris, 1941, tav. 37, *La légende de saint Éloi*, 1446, New York.

45. Ch. Sterling, *Les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941, tav. 82, *Santa Maddalena*, Richmond, coll. Cook, 1443.

46. Ch. Sterling, *Les peintres du Moyen Âge*, tav. 101.

47. *Les Révélations de sainte Brigitte de Suède*, Paris, 1724, pp. 223, 402, 501.

48. M. J. Friedländer, *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, tav. xxiv, *Annunciazione*, a New York, 1482.

49. K. Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1929, tav. 15, collezione Reinhardt, a Winterthur. L'attribuzione a Bosch è contestata da Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, p. 105.

50. Sul rovescio del *Giardino delle Delizie*, cfr. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 34, tav. 69.

51. G. Marlier, *Memlinc*, Bruxelles, 1934, fig. 32.

52. Joseph Du Chesne, *Le Grand Miroir du Monde*, Lyon, 1587, p. 113.

53. L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 196.

54. Ch. de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, tavv. x-16, xi-18.

55. *Ibid.*, tav. xlxv-128.

56. Lo stesso motivo si trova in una *Tentazione* attribuita alla scuola di L. Cranach (Roma, Galleria Colonna): cfr. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, tav. p. 56.

57. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tav. 70.

58. La forma rotonda del recipiente si ritrova nella pittura tibetana, cfr. R. Linossier, *La peinture tibétaine*, in « Mélanges Linossier », Bruxelles, 1932, tav. I.

59. Secondo papa Giovanni XXII (*Bulla Super illius specula*, 1326, in *Bullarum collectio, opera et studio Caroli Cocquelines*, Roma, 1743, III, seconda parte, pp. 194-195) il diavolo può essere imprigionato in una fiala. Molti autori riferiscono di diavoli chiusi in bottiglia che si trovavano in vendita in Italia e in Francia. Una trasposizione della leggenda nel regno animale è data nello *Speculum Humanae Salvationis*, scritto nel 1324, in cui si parla di un piccolo struzzo imprigionato in un vaso di vetro da Re Salomone. Lo struzzo riuscì a liberare il suo piccolo con l'aiuto di un verme miracoloso. La favola, di origine orientale, è stata presa dall'*Histoire scolastique* di Petrus Comestor (Libro III, cap. VIII). La ritroviamo in Gervais de Tilbury (*Otia Imperialia*, II, 104) e in Vincent de Beauvais (*Speculum Naturale*, XX, 170). Cfr. J. Lutz e P. Perdrizet, *Speculum Humanae Salvationis*, Mulhouse, 1907, tav. 56, p. 220, e G. Baring-Gould, *Curious Myths of the Middle Ages*, London, 1874, pp. 386-416.

60. Ch. de Tolnay, *Pierre Bruegel*, pp. 7, 12, 15, 60, nota 2.

61. Ch. Sterling, « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois », in *L'Amour de l'Art*, 1931, pp. 9 sgg., 101 sgg. Si veda anche J. Baltrušaitis, *Le paysage fantastique au Moyen Âge*, in « L'Œil », ottobre 1955, pp. 18-25.

62. E. J. Eitel, *Feng Shoui ou principe de sciences naturelles en Chine*, in « Annales du Musée Guimet », I, Paris, 1880, pp. 203-253.

63. Museo Nazionale di Pechino: L. Bachhofer, *Chinese Landscape Painting in the Eighth Century*, in « The Burlington Magazine », LXVII, 1935, pp. 189 sgg.

64. Freer Gallery, Washington: O. Sirèn, *Histoire de la peinture chinoise*, II, Paris, 1935, tav. 73, riprodotto da Ch. Sterling, « Le paysage », fig. p. 18.

65. R. Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910, p. 130; H. A. Giles (*An Introduction to the History of Chinese Pictural Art*, Shanghai, 1905, p. 147) colloca Jao Tzu-jan nell'epoca Yüan.

66. Wu Ti-fen, *Le développement de la peinture de paysage en Chine à l'époque Yüan*, Paris, 1932, p. 21.

67. R. Petrucci, *op. cit.*, p. 122 e tav. XI.

68. *Ibid.*, p. 130, epoca Yüan.

69. Bibl. Egiziana del Cairo: L. Binyon, J. V. S. Wilkinson e B.

Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, p. 62 e tav. XXIX, A. 32.

70. Parigi, B.N., suppl. pers. 332, f. 220: H. Masse, *Le Livre des Merveilles du Monde*, Paris, 1944, tav. XVIII.

71. A. Sakisian (*La peinture persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, p. 44) sottolinea l'origine cinese di questo *pointillisme*.

72. L. Binyon, J. V. S. Wilkinson e B. Gray, *op. cit.*, tav. XXXVI, B. 44, 1410-1420 e *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, tav. 868.

73. L. Binyon, J. V. S. Wilkinson e B. Gray, *op. cit.*, tav. XXXVII, B. 45: Chiraz, 1420; tav. LXXIV, B. 91: attribuito a Behzad; A. Sakisian, *op. cit.*, tav. XXXVI, fig. 56: scuola di Herāt, 1431; tav. LII, fig. 90: di Kassim Ali, 1494.

74. F. R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, London, 1912, tavv. 60-61.

75. G. Marteau e H. Vever, *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Paris, 1913, tav. LXXXI, fig. 101.

76. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, ediz. P. Chabaille, Paris, 1863, pp. 115 sgg., 172. L'Oceano, particolarmente in India, ha due volte al giorno un flusso e un riflusso. Alcuni dicono che la terra possegga un'anima che ha sede nel profondo del mare: le maree sono la respirazione di un grande corpo animato.

77. G. Bilancioni, « Leonardo da Vinci e la dottrina del macro e del microcosmo », in *Miscellanea di Studi Lombardi in onore di E. Verga*, 1931, pp. 1-17; cfr. anche M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Jena, 1926, pp. 53, XXVII, 54, XXIX, 56, XXXIV e A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, pp. 147-148.

78. Niccolò Cusano, *Opera*, Basilea, 1563, p. 42.

79. E. B. Toesca, *Un erbario del '300*, in « La Bibliofilia », 1937, pp. 341 sgg., fig. 6: Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. pal., ms. 586.

80. A. Kircher, *China illustrata*, Amsterdam, 1667, pp. 170-174. L'autore espone, riferendosi al padre Martini, tutta la teoria Fêng-Shui, l'"oromanzia', grazie alla quale i Cinesi possono vedere, nella configurazione delle montagne che hanno forme animali, quello che gli astrologhi possono osservare nel cielo. Ecco ciò che, a questo proposito, scrive Padre Martini (*Novus Atlas Sinensis*, La Haye, 1655, p. 17): « I Cinesi esaminano con cura la configurazione delle montagne ricercandone e sondandone tutte le vene e le rientranze, senza risparmiare pena e fatica, per trovare una terra felice, cioè la testa, la coda o il cuore del drago ... ».

81. K. Pfister, *op. cit.*, tav. 15.

82. O. Benesch, *Der Wald der Sieht und Hört, zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch*, in « Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen », 1937, pp. 258-266.

83. Oxford, Bodleiana, ms. Bodl. 264: « The New Palaeographical Society », prima serie, London, 1905, part. III, tav. 69, ms. fr. della fine del XIV-inizio XV secolo; cfr. anche P. Lavedan, *Représentations des villes dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1954, tav. VIII.

84. Galleria Balbi a Genova: E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, 1952, tavv. 45 e 46.

85. Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939, tav. 19.

86. J. Hackin, *Les collections bouddhiques*, p. 42. Per l'iconografia e gli altri esempi di questa scena, cfr. anche J. Leroy Davidson, *The Lotus Sutra in Chinese Art*, Yale University Press, 1954, pp. 81-83, tav. 26.

87. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, tav. XXXII.

88. O. Sirèn, *Histoire de la peinture chinoise*, I, Paris, 1934, tav. 91, *Un passaggio nella neve*, copia da Li Ch'êng del suo allievo Siu Taoning.

89. *Ibid.*, tav. 89 bis.

90. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, p. 47.

91. R. Petrucci, *op. cit.*, p. 117.

92. J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, p. 263, fig. 23.

93. *Ibid.*, p. 293, fig. 22.

94. *Ibid.*, pp. 273-274.

95. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, tav. 112.

96. *Ibid.*, tav. 42.

97. *Ibid.*, tav. 32.

98. E. Castelli, *op. cit.*, tav. 70, *Fantasie infernali*, al Prado.

99. A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, tav. 17, ms. 124.

100. Ch. de Tolnay, *Pierre Bruegel*, tavv. XXXIV, CX; R. van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, figg. 119, 129, 130, 137.

101. O. e C. Graf, *Japanisches Gespensterbuch*, Leipzig, 1925, tav. I, p. 10.

102. O. e C. Graf, *op. cit.*, tav. 12, p. 30; W. Anderson, *A Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London, 1886, p. 109.

103. *Selected Relics of Japanese Art*, XIII, Tōkyō, 1906, tavv. 25 e 27. Secondo S. Tajima, questo dipinto è probabilmente anteriore all'artista.

NOTE A « GRANDI TEMI BUDDHISTI »

1. Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, in « Annales du Musée Guimet », VI, Paris, 1884, cap. XXI, pp. 261 sgg. Il libro è stato tradotto in cinese nell'anno 65.

2. J. Hackin, *Guide-catalogue du Musée Guimet. Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, p. 73, e *Les scènes figurées de la vie de Bouddha*, in « Mémoires concernant l'Asie orientale », II, 1916, tav. IV.

3. B. Laufer, *Neue Materialen und Studien zur buddhistischen Kunst*, in « Globus », 73, 1898, p. 27; A. de Gubernatis, *Le Bouddhisme en Occident, avant et après le Christianisme*, in « Rivista degli studi orientali », II, 1908-1909, pp. 210 sgg.; H. Günter, *Buddha in der abendländischen Legende*, Leipzig, 1922, pp. 259-262.

4. J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie*, in « Archiv für christliche Kunst », 1901, pp. 81 sgg.; J. List, *Das Antoniusleben des Hl. Athanasius des Grossen*, Athen, 1930.

5. R. Graham, *A Picture-Book of the Life of Saint Anthony the Abbot, Executed for the Monastery of Saint Antoine de Viennois*, in « Archaeologia », 1933, pp. 1 sgg.; e E. Castelli, *Il Demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, 1952, pp. 115 sgg.

6. H. Reiners, *Die kölnische Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 212.

7. A. Goldschmidt, « English Influence on Medieval Art », in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard, 1939, II, p. 721. Il rotolo ancora romanico di san Gutlac risale al 1230-1240.

8. Lo stesso turbine diabolico attorno a una figura umana si ritrova negli Inferni del *Verger de Soulas* (B.N., ms. fr. 9220) e di Stephan Lochner (Colonia, Wallraf-Richartz Museum).

9. La composizione di Schongauer è ripresa in L. Cranach (1506), in un'incisione di Cock, forse tratta da Bosch, e in una scena della Pala del 'Maître de la Sainte Parenté'. Essa ha ispirato una serie di

altre composizioni. Per la storia delle *Tentazioni*, cfr. A. Chastel, *La Tentation de saint-Antoine*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1936, pp. 217 sgg., Cl. Roger-Marx, *Les Tentations de saint-Antoine*, in « La Renaissance », marzo-aprile 1936, e E. Castelli, *op. cit.*; J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, pp. 291 sgg.

10. Hieronymus Bosch, *Tentazioni* del Prado e di Lisbona, *Pala degli Eremiti* di Venezia; Jan Mandyn, *Tentazioni* di Roma e di Haarlem; Pieter Huys, *Tentazioni* del Louvre, di Anversa e di New York; Pseudo-Met de Blès, *Tentazione* di Venezia; disegni di Nicolas Manuel Deutsch a Basilea e di Bruegel a Oxford; incisione di Luca di Leida.

11. M. Geisberg e B. Meier, *Das Landsmuseum der Provinz Westfalen in Münster*, I, Berlin, 1914, n. 75, p. 35, tav. XVI.

12. E. Castelli, *op. cit.*, tav. 88: Lugano, coll. Thyssen.

13. *Ibid.*, tav. VII: Venezia, Museo Correr.

14. M. J. Friedländer, *Quentin Matsys*, Berlin, 1929, fig. 31, tav. XXX.

15. Ecco le opere principali: E. H. Langlois, *Essai sur les Danses des Morts*, Rouen, 1851; A. de Montaiglon, *L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein*, Paris, 1856; P. Vigo, *Le Danze Macabre in Italia*, Bergamo, 1901; E. Mâle, *L'idée de la mort et la danse macabre*, in « Revue des Deux-Mondes », aprile 1906; W. Fehse, *Der Ursprung der Totentänze*, Halle, 1907; K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz*, Freiburg-i.-Br., 1908; L. Bégule, *La Chapelle de Kermaria-nisquit et sa danse des morts*, Paris, 1909; W. F. Storck, *Die Legende von drei Lebenden und den drei Toten und das Problem des Totentanzes*, Tübingen, 1910; A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung*, München, 1914; A. Vicard, *Les Fantômes d'une danse macabre*, Le Puy, 1918; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, pp. 347-389; W. Stammler, *Die Totentänze*, Leipzig, 1926; E. Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*, Marburg, 1927; R. Helm, *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, Strassburg, 1928; F. Warren, *The Dance of Death*, London, 1931; R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, II, La Haye, 1931, pp. 372 sgg.; St. Kozaky, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, 1936, Si veda anche M. Meiss, *La mort e l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicault et des Limbourg*, in « Revue de l'Art », 1968, 1-2, pp. 17 sgg.

16. S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914; K. Künstle, *op. cit.*; G. Servières, *Les formes artistiques du « Dict des trois morts et des trois vifs »*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1926; R. Ligtenberg, *Over de legende der drie levenden en drie dooden*, in «Coll. Francis. Neerl. », III, 4, 1934; L. Guerry, *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris, 1950, pp. 38-57.

17. Bibl. de l'Arsenal, ms. 3142. Una miniatura analoga la troviamo in un manoscritto inglese contemporaneo, Brit. Mus., Arund., ms. 83 (W. F. Storck, *Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des XIV. Jahrh.*, in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », IV, 1911, tav. 36) e nel ms. fr. 378 della Bibliothèque Nationale.

18. Timpano della facciata occidentale della cattedrale di Strasburgo; R. Helm, *op. cit.*, fig. 1. Nello *Hortus Deliciarum*, lo scheletro di Adamo è appena visibile nella tomba.

19. R. Helm, *op. cit.*, pp. 67-69.

20. A. de Jorio, *Scheletri cumani dilucidati*, Napoli, 1810.

21. E. Le Blanc, *De quelques objets antiques représentant des squelettes*, in « Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome », 1887, p. 251, tav. VII.

22. A. Héron de Villefosse, in « Monuments et Mémoires Piot », V, 1899, p. 58, tavv. VII e VIII.

23. J. Witte, *Note sur un vase de terre*, in « Mémoires des Antiquaires de France », 1869, pp. 160 sgg.; J. Dubois, *Description des pierres gravées*, in « Revue archéologique », 1845, p. 487, n. 39; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, tav. 43, fig. 91-3.

24. Questi rapporti furono riconosciuti già da C. Wunderer (*Ein antiker Totentanz*, in « Illustriertes Universum », 1897-1898, pp. 555 sgg.), e F. X. Kraus (*Geschichte der christlichen Kunst*, II, Freiburg, 1897, pp. 448-451), quest'ultimo basandosi sull'epigrafia latina e greca relativa alla morte.

25. E. Tölken, *Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine*, Berlin, 1835, VI; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch*, Firenze, 1760, p. 517, n. 241; A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nn. 6518 e 6519; E. Babelon, *Intailles et camées donnés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1899, tav. IX, 160.

26. È san Macario, un anacoreta egiziano, che ha fatto parlare un teschio toccandolo con una palma; nella serie francese, invece, un semplice narratore: cfr. L. Guerry, *op. cit.*, pp. 51-52.

27. Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, cap. XIV, pp. 167 sgg.

28. J. Hackin, *Les scènes figurées de la vie de Bouddha*, in « Mémoires concernant l'Asie orientale », II, 1916, p. 15, tav. II; E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, tav. CIX, n. 209; C. M. Pleyte, *Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Bôrô-Budur*, Amsterdam, 1901, fig. 58.

29. A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig, 1900, pp. 3 e 238.

30. Ad Atri (ca. 1260), Vezzolano (ca. 1280), Montefiascone (1302) e nelle *Heures* di Jean du Pré, l'eremita appare anche a lato dei morti in posizione eretta.

31. F. Liebrecht, *Die Quellen des Barlaam und Josaphat*, in « Jahrbuch für romanische und englische Literatur », II, 1860, pp. 314-335; H. Yule, *Buddha and St. Josaphat*, in « Academy », 1 sett. 1883; J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat, English Lives of Buddha*, London, 1896.

32. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Wien, 1906, pp. 11-12, fig. 8.

33. W. Anderson, *A Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London, 1886, p. 87, n. 77 (9) e p. 121, n. 205; E. Deshayes, *Makemonos Japonais illustrés du Musée Guimet*, s.d. (ciclostilato).

34. G. Servières, *op. cit.*, fig. p. 27.

35. K. Künstle, *op. cit.*, tav. IV e L. Guerry, *op. cit.*, fig. 19.

36. L. Guerry, *op. cit.*, fig. 17.

37. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*, p. 401; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris, 1901, pp. 453 e 454.

38. J. Huizinga, *op. cit.*, p. 167.

39. E. Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, Paris, IV, 1882, fig. 668 e p. 241.

40. La tradizione attribuiva questo quadro, che si trovava nel convento dei Celestini di Avignone, al re Renato d'Angiò: cfr. De Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, Angers, 1845, tav. CL.

41. Per esempio l'epitaffio di san Pier Damiani, vescovo di Ostia, morto nel 1072: *Quod nunc es fuimus, es quod sumus, ipse futurus*, e di una tomba alverniate del 1270: *Tals co tu iest e ieu si fui, e tu seras tals co ieu sui*; cfr. L. Guerry, *op. cit.*, pp. 46-47.

42. A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, tav. XVIII, fig. 4.

43. B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, II, Berlin, 1926, p. 210, fig. 143.

44. H. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Dresden, 1860, p. 53, fig. 135.

45. Parigi, B.N., ms. fr. 1023.

46. G. Servières, *op. cit.*, p. 24.

47. *La Fontaine de toutes sciences* di Sidrach è stata composta nel-

l'ultimo quarto del XIII secolo: cfr. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911, p. 250.

48. B. Laufer, *Origin of Our Dances of Death*, estratto da *The Open Court*, pp. 597-604, senza indicazione di data, nella Biblioteca Doucet.

49. A. Grünwedel e J. Burgess, *Buddhist Art in India*, London, 1901, p. 99.

50. XIII secolo, Washington, Freer Gallery.

51. A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, p. 194, fig. 163.

52. *Ibid.*, fig. 144; E. Pander e A. Grünwedel, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu, Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde*, I, Berlin, 1890, p. 98, n. 253; R. Linossier, *Les peintures tibétaines*, in « Mélanges Linossier », Paris, 1932, n. 41; Museo Cernuschi, *Quatrième exposition des arts de l'Asie*, in « Art bouddhique », 1913, n. 313; A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford, 1914, tav. LII, fig. 6 e tav. LV.

53. A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, p. 170, fig. 143.

54. E. F. Knight, *Where Three Empires Meet*, London, 1887, pp. 208 sgg. La descrizione e le immagini di questi misteri lamaici sono riprodotte da L. A. Waddell, *The Lamaism of Central Tibet*, London, 1895, pp. 525 e 528; A. Posdnayef, *Croquis de la vie des monastères bouddhiques en Mongolie*, Saint-Pétersbourg, 1887, pp. 396-397.

55. J. Hackin, « Mythologie du Lamaïsme », in *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 151; G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, in « Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient », XX, 1920, pp. 13 sgg.

56. B. Laufer, *Die Bruze Sprache und die historische Stellung des Padmasambhava*, in « T'oung Pao », 1908, p. 38.

57. Guillaume de Rubrouck, *Récit de son voyage*, tradotto da Louis de Backer, Paris, 1877, p. 121. Anche il monaco Bacone, fratello maggiore di Ruggero, ricorda nella sua descrizione dell'Oriente, il costume dei Tibetani di conservare il cranio dei propri parenti per bervi dentro: cfr. Bergeron, *Recueil*, p. 20.

58. Per H. Cordier (*Odoric de Pordenone*, Paris, 1891, p. 449) Odorico, nel viaggio di ritorno, sarebbe passato per il Tibet e avrebbe probabilmente visitato Lhassa nel 1328: B. Laufer (*Was Odorico of Pordenone ever in Tibet?*, in « T'oung Pao », 1914, pp. 405-418) contesta questa ipotesi.

59. G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, in « Journal Asiatique », 1923, p. 282; cfr. anche W. W. Rockhill, *On the Use of Skulls in Lamaist Ceremonies*, in « Proceedings of the American Oriental Society », Philadelphia, 1888, e V. Collin, *Les crânes humains dans l'art*

lamaïque, in « Bulletin de l'Association franco-chinoise », V, 1913, p. 167.

60. A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, pp. 48 sgg.

61. E. Mâle, *L'art religieux en France à la fin du Moyen Âge*, p. 362.

62. B. Laufer (*Origin of Our Dances of Death*, p. 602) segnala un altro elemento, il Buffone della Morte, che diverrà il « Death's fool » di *Measure for Measure* di Shakespeare, comune alle danze macabre occidentali (cfr. E. H. Langlois, *op. cit.*, I, pp. 139 e 253) e alle danze macabre sciamaniche.

63. F. I. Stadler, *Michael Wolgemut und der nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrh.*, Strassburg, 1913, p. 264, tav. 15. Il disegno è stato copiato da un allievo del Dürer.

64. J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1939; E. J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern, 1952, pp. 33-47; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 167 sgg.

65. J. Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Bâmiyân*, Paris, 1933, pp. 42 sgg., 79, fig. XI, tavv. LIV, LV, LXIX, LXX, LXXI.

66. Cfr. O. Monod-Bruhl, *Guide-catalogue du Musée Guimet*, Paris, 1939, p. 111.

67. G. Roerich, *Tibetan Paintings*, Paris, 1925, p. 59, tav. 14, soffitto del tempio di Lhassa.

68. *Hôbôgirin, Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, Tōkyō-Paris, 1930, p. 149, col. 2, tav. XI.

69. W. Anderson, *op. cit.*, p. 81, n. 59.

70. *Tripitaka*, ed. di Tōkyō, 1934, VII, 10-13.

71. M. Anesaki, *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, Paris, 1921, pp. 43 sgg.

72. E. Major, *Holzschnitte des XV. Jahrh. in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel*, Strassburg, 1908, tav. 17. Per la descrizione dell'incisione, cfr. W. L. Schreiber, *Handbuch*, IV, n. 1862.

73. Tavole con iscrizioni e simboli distribuiti all'interno dei cerchi e dei margini sono state frequenti anche nelle incisioni popolari dell'Asia Centrale e Orientale. Ne è stato trovato un certo numero a Tuen-huang, alcune addirittura risalenti al X secolo: cfr. M. A. Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Oxford, 1921, tavv. XCIX e CII.

74. H. Maspero, « Mythologie de la Chine », in *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 346.

75. L. A. Waddell, *Buddha's Secret from a Sixth Century Pictural Commentary and Tibetan Tradition*, in « Journal of the Royal Asiatic Society », aprile 1894, pp. 367 sgg.

76. Madrid, Prado (anticamente all'Escorial): Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, tav. 3 e J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 9 e tavv. 2-8.

77. W. L. Schreiber, *Holzschnitte aus dem letzten Drittel des XV. Jahrh. in der Kgl. Graph. Sammlung zu München*, Strassburg, 1912, tav. 140. Per l'iconografia, si veda W. L. Schreiber, *Handbuch*, IV, n. 1861; la stessa immagine si ritrova nello *Speculum rationis*, riprodotto da G. Nagler, *Die Monogrammisten*, III, München, 1858-1879, n. 2335.

78. Parigi, B.N., ms. fr. 857. La divisione delle età del mondo figura in Brunetto Latini; per l'iconografia, si veda Didron, *Symbolique chrétienne*, in « Annales archéologiques », I, 1844, pp. 435-436.

79. A. U. Pope, « Carpet Making, Cloud Forms », in *Survey of Persian Art*, III, Oxford, 1938, pp. 2421-2426; R. Cox, *Les Soieries d'art*, Paris, 1914, p. 87 e tav. 34.

80. H. Martin e P. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1929, p. 21.

81. *Breviario* di Belleville: Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des bibliothèques de France*, Paris, 1934, tav. XXXV.

82. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1539*, Paris, 1924, tavv. III e VII, e *Heures de Turin*, Paris, 1902, tavv. XIV, XXXIV.

83. J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne*, fig. 56.

84. L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille, 1891, p. 296.

85. V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen, 1953, pp. 70 sgg.

86. S. Cammann, *The Symbolism of the Cloud Collar Motif*, in « The Art Bulletin », 1951, pp. 1-9.

NOTE A « L'ARCO CARENATO ORIENTALE »

1. J. Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, London, 1910, figg. 55, 60, 65, 69, 74; G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du sud de l'Inde*, in « Annales du Musée Guimet », Paris, 1914, tav. I;

O. Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, Berlin, 1928, tavv. 158, 160.

2. E. B. Havell, *The Ancient and Medieval Architecture of India*, London, 1915, p. 55.

3. H. Marchal, *L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient*, Paris, 1944, figg. 2 e 3. Si veda anche P. Brown, *Indian Architecture (Buddhist and Hindu Periods)*, Bombay, s.d., cap. II: « Wooden Origin », pp. 6-8.

4. J. Hackin, *Nouvelles recherches à Bâmiyân*, Paris, 1933, tavv. IX, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XL.

5. E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, tavv. CXXIX, CXXXII, CXXXIII, CXLIX, CLIII, CLIV, CLV, CC, CCI, CCXXXIII, CCXXXVI; Taketaro Shinkai e Nakagawa Tadayori, *Rock Carvings in the Yun Kang Caves*, Peking, 1921, tav. 136; O. Sirèn, *La sculpture chinoise du V^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris-Bruxelles, 1925-1926, tavv. 27, 28, 46, 50, 81, 82, 83, 84, 101, 345, 346, 347, 348, 349, 485, 497.

6. *Voyage de Rubruquis*, in Bergeron, *Recueil*, p. 54.

7. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, tav. 536, pagoda di Fang-Shan-hien, inizio dell'VIII secolo.

8. E. Chavannes, *op. cit.*, tav. CCLXXIX.

9. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, tavv. 118, 120, 147, 149, 391, 392, 398, 399, 400, 401.

10. *Ibid.*, tavv. 15 B, 534.

11. *Ibid.*, tav. 618.

12. A. U. Pope, *A Sasanian Garden Palace*, in « The Art Bulletin », XV, 1933, figg. 1 e 2.

13. A. U. Pope, *Some Interrelations between Persian and Indian Architecture*, in « Indian Art and Letters », IX, 1935, n. 2, p. 8 della tiratura a parte, e O. Reuther, « Sasanian architecture », in *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, p. 556, fig. 161. La cronologia del piatto oscilla tra il IV e l'VIII secolo. Per J. Sauvaget (*Remarques sur les monuments Ommeyyades*, II: *Argenterie 'sassanide'*, in « Mélanges asiatiques », 1940-1941, pp. 19 sgg.), che confronta l'edificio con la tomba di un sultano samanide di Bukhāra, non sarebbe che dell'inizio del X secolo.

14. *Survey of Persian Art*, tavv. 267 e 269.

15. G. Marçais, *Manuel d'art musulman*, I, Paris, 1926, fig. 57.

16. Tlemcen (1135), Tinmal (1153), la Kutubiya di Marrakech (ca. 1196), Ujda (1296); cfr. H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque des*

origines au XIII^e siècle, Paris, 1932, fig. 38, tavv. XLIV, LIV; G. Marçais, *op. cit.*, II, fig. 256.

17. *Survey of Persian Art*, tav. 519 e: pietra tombale a Yedz, 1141; tav. 520, pietra tombale di marmo, 1138, Boston, Museum of Fine Arts.

18. M. A. Chaghtai, *Le Tadj Mahal d'Agra* (*The Islamic Period*), Bombay, s.d., tav. VI, fig. 1 e tav. VIII.

19. *Ibid.*, p. 38.

20. E. B. Havell, *Indian Architecture*, London, 1913, tavv. XVIII e XXXIII; P. Brown, *op. cit.*, tav. IV, fig. 8, tavv. XXV, XXVIII, fig. 2 e tav. XLIII, fig. 2.

21. Per l'introduzione del carenato buddhista nell'architettura islamica dell'India, si veda P. Brown, *op. cit.*, p. 11 e tav. IV. Questo sviluppo continuo è stato notato anche da E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin, 1915, p. 164.

22. Archi carenati semplici, scuola mongola: *Shāh-nāmè* del Louvre, inizio del XIV secolo (A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, tav. XXVI, fig. 37), *Shāh-nāmè* di Montreal, ca. 1340 (*Survey of Persian Art*, tav. 835); scuola mesopotamica: Biruni di Edimburgo, 1307 (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson e B. Gray, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, tav. XV A). Carenato su polilobi che forma un frontone, scuola mongola: *Shāh-nāmè* di Cambridge, ca. 1340 (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson e B. Gray, *op. cit.*, tav. XVI B), Rachid ed-Din della Bibliothèque Nationale, inizio del XIV secolo (A. Sakisian, *op. cit.*, tav. XX, fig. 30); scuola mesopotamica, Egitto: *L'orologio con i pavoni*, Louvre, 1354 (*ibid.*, tav. XVI, fig. 21).

23. J. Baltrušaitis, *L'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, tav. LXXIX, fig. 30.

24. *Ibid.*, tav. XXIV, fig. 41.

25. C. Enlart, *Origine du style flamboyant*, in « Bulletin monumental », LXX, 1906, pp. 38-81 e *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, pp. 666 sgg.

26. E. S. Prior e A. Gardner, *An Account of Medieval Figure-sculpture in England*, Cambridge, 1912, fig. 90.

27. J. Evans, *English Art, 1307-1461*, Oxford, 1947, tav. 3; Jean Bony, *The English Decorated Style, Gothic Architecture Transformed (1250-1350)*, Oxford, 1979, p. 78.

28. *Ibid.*, tav. 15. Jean Bony, a cui dobbiamo importanti precisazioni sugli archi carenati inglesi, considera il carenato di Norwich posteriore di qualche anno alla data 1297.

29. *Ibid.*, tav. 13.

30. Nel *Salterio* di Peterborough (fine del XIII secolo), per esempio,

dove peraltro abbiamo già notato un numero assai grande di motivi orientali dei quali alcuni, come i cavalli intercambiabili, nettamente persiani: cfr. J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s.d., tavv. XIV, XV, XVI, XXVI, XXXI, XXXII.

31. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, pp. 53-56.

32. Sul trono di Davide, scolpito alla base della Madonna della cattedrale di Sens: C. Enlart, *Manuel*, II, p. 668.

33. C. Enlart, « La sculpture des portails d'Auxerre », in *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, pp. 618 e 622. La data di questi archi carenati è discussa da R. de Lasteyrie, *op. cit.*, pp. 45-46.

34. Eseguita da Nicolas de Douai e Jackemon de Nivelles. Il contratto fu firmato nel 1272, l'opera terminata nel 1298. Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Oeuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, tavv. XXXII e XXXIII.

35. C. Enlart (*Manuel*, I, p. 31) segnala che si trovano degli archi carenati realmente portanti in Francia e nelle scuole tedesche, ma sono eccezionali perché questo tracciato manca di solidità.

36. Per l'affinità delle curve celtiche e fiammeggianti, concernenti soprattutto i triangoli curvilinei, i *'soufflets'* e le *'mouchettes'*, cfr. H. Focillon, *Préhistoire et Moyen Âge*, nella raccolta *Moyen Âge, Survivances et réveils*, New York, 1943, pp. 29 e 30, dove riprende la tesi della sua comunicazione al Congresso di Londra, nel luglio 1939. La « somiglianza sorprendente » degli ornamenti celtici con le finestrature del XV secolo era stata già segnalata da J. Déchelette (*Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 1908-1914, p. 1527), che ha accostato i dischi a triple spirali al tema celtico delle tre *'mouchettes'* inscritte all'interno di un cerchio e si è anche chiesto « se l'ornamentazione di la Tène, fiorita a lungo in territorio inglese, non abbia potuto lasciare qualche germe latente, che potrebbe spiegare la reviviscenza più tarda di qualcuna di queste antiche tradizioni ». L'idea è stata sviluppata da W. Deonna (« De l'art des steppes asiatiques au style Louis XV », in *Mélanges F. Martroye*, Paris, 1941, pp. 13-32), che fa risalire le combinazioni di curve celtiche, barbare, indù, cinesi e dello stile fiammeggiante a un medesimo sostrato dell'Asia Centrale e Settentrionale, all'origine delle correnti eurasiatiche.

37. F. Bond, *An Introduction to English Church Architecture*, London, 1913, figg. 456, 658, 689.

38. F. Bond, *Screens and Galleries*, London, 1909, figg. pp. 53, 54, 55, 152.

39. J. H. Harvey, *The Gothic World, 1100-1600*, London, 1950, p. 77 e nota a p. 143. Il resoconto di questo viaggio è stato pubblicato da C. Desimoni, *I conti dell'ambasciata al Khan di Persia nel 1292*, in « Atti della Società ligure di storia patria », XIII, 1879.

40. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, tav. 415 A, collezione Bing, Paris.

41. M. H. Longhurst, *English Ivories*, London, 1926, pp. 44-45, nn. LXI, LXII. Si veda anche Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I: *Ivoires*, Paris, 1896, p. 199. Il dittico è diviso: uno sportello si trova al British Museum, l'altro al Louvre.

42. E. S. Prior, *A History of Gothic Art in England*, London, 1900, fig. 303, III c ed f; F. Bond, *An Introduction to English Church Architecture*, figg. p. 38 e p. 533.

43. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, tav. 15 B.

44. *Ausstellung chinesischer Kunst*, catalogo illustrato dell'esposizione di Berlino, 1929, nn. 458, 468, 626; S. Elisséev, « L'art de la Chine » in *Histoire Universelle de l'Art*, sotto la direzione di L. Réau, Paris, 1939, fig. 250.

45. Alençon, Beauvais, Châteaudun, Cléry, Compiègne, Guérande, Josselin, Folgoët, Herly, Limoges, Lisieux, La Martyre, Meaux, Montreuil-sur-Mer, Ploërmel, Rouen, Rue, Saint-Firmin-des-Bois, Senlis, Tours, Vendôme, Esslingen, Stuttgart, Wimpfen-am-Berg, eccetera.

46. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, p. 51, figg. 590, 638, 639.

47. H. Focillon, *L'Art d'Occident*, Paris, 1938, p. 281.

Indice dei nomi

Abruzzi, 140
Ackerman, Ph., 136
Adhémar, J., 124
Adi, 253
Afghanistan, 265
Agatocle, 94
Agostino, sant', 62
Agrippina, 59
Ahmed Khan, 146
Ahmedābād, 280
Aïssasi, 280
Aitone, priore di Poitiers, 194, 204, 238
Aitone I, re dell'Armenia, 194
Aix-la-Chapelle, 58, 197, 222
Ajantā, 270, 277
Ajmīr, 280
Akbar, 163
al-Amruni, 135
Alberto Magno, 59, 60, 105
Alciato, 30
Aleppo, 133, 161
Alessandria d'Egitto, 106, 196
Alessandro, 62, 110, 145, 208, 209
Alfonso X il Saggio, re di Castiglia, 60, 62, 105, 140, 161
al-Ǧazarī, 110
al-Giāhiz, 144
Alhazen, *si veda* Ibn al-Haitham
Almeria, 108, 145
Alphonsus Hispanus, 248
al-Qazwīnī, 145, 146
Alsazia, 110
Altobello, 64
Amalfi, 108
Amarāvatī, 191, 277
Amiens, 65, 120, 123, 286, 289
Anassimandro, 86
Andamane, isole, 190
André de Longjumeau, 195
Andrea da Perugia, 195
Angers, 190
Anna, sant', 70, 220, 268
Antibes, 40 nota
Antiochia, 106
Antiphilos l'Egiziano, 52, 81
Antonio, sant', 80, 240, 248, 249, 250
Anversa, 196
Aosta, 65
Apelle, 52
Arcetri, 218
Ardachir, 57
Arezzo, 176
Argūn, 105, 194
Aristotele, 59, 105
Armenia, 160, 172, 194, 195, 196, 207, 280
Arnoldo da Colonia, 195
Arnollet, Jacques, 163
Arras, 110
Ascelin, Nicolas, 195
Asia Minore, 106
Aspendo, 94
Assisi, 176, 185, 259, 263
Assunto, R., 34
Atanasio, sant', 248
Atene, 94
Atri, 252, 259
Attabi, 108
Aube, 167
Aubry, Raoul, 61, 80
Auchine, maresciallo, 134
Augsburg, 215
Aulnay, 72
Autun, 175
Auxerre, 282, 286
Averroè, 105
Avignone, 253, 258
Aymer de Valence, 282, 285
Aziz Billah, 123

Babele, 34
Babelon, E., 61
Babilonia, 47, 59, 145, 197, 216
Bacone, Ruggero, 208, 210
Baghdad, 106, 108, 133, 145, 146, 160, 161, 193
Balducci Pegolotti, Francesco, 197
Bāmiyān, 266, 278
Bārhut, 277
Basilea, 252
Basilio Valentino, 168
Battisti, E., 33 nota
Baudoin de Condé, 252
Baudoin de Courcelles, 282
Beauvais, 220
Bedsā, 277
Begram, 56
Belgio, 252
Belleville, 134
Bellini, Gentile, 179
Bellini, Giovanni, 89
Benedetto XI, papa, 194, 197
Bening, Simon, 220
Berardo da Teramo, 140
Berenson, B., 193
Berlino, 80, 235, 279
Bernard, abate, 61
Berry, duca di, *si veda* Jean de France
Beverley, 282, 285
Bezeklik, 205
Bhājā, 277
Bianca di Castiglia, 63
Bianca di Savoia, 255

Birmania, 218
Birmingham, 284
Bisanzio, 86, 110, 140
Bitonto, 140
Blanchet, A., 52
Bloch, P., 34 nota
Blundeston, 284
Boccaccio, 216
Bois-le-Duc, 80
Boisrogue, 253
Bonn, 31, 178
Bordeaux, 211
Bosch, Hieronymus, 31, 77, 79, 80, 81, 82, 89, 92, 94, 95, 101, 187, 224, 227, 235, 236, 240, 242, 249, 250, 270, 296
Botticelli, 89
Boucher, Guillaume, 195, 205, 210
Bourges, 58, 63
Bouts, Thierry, 31, 176, 236
Brailes, William de, 63
Bramante, 118
Bratianu, G. I., 198
Brigida, santa, 224
Brindisi, 140
Broederlam, Melchior, 106
Bruegel, Pieter, 80, 89, 94, 225, 227, 228, 235, 236, 240, 249, 296
Bruges, 215
Bruxelles, 252
bSod-nams, monaco, 222
Bühler, W., 88
Burgkmair, Hans, 159
Buscarel, 194

Cairo, 123
Cambogia, 218
Cambrai, 47, 120, 240
Cambridge, 44
Canterbury, 63, 70, 106, 114, 282
Carcopino, J., 96
Carinzia, 65
Carlo Magno, 58
Carlo V, re di Francia, 59, 60, 106, 112, 172, 197, 209
Carlo VI, re di Francia, 198
Carlo VII, re di Francia, 197
Catai, 190, 196, 204, 278
Caucaso, 106, 193, 194, 209
Cesare, Caio Giulio, 97
Chaise-Dieu, La, 252
Chang Yen-yüan, 230
Chantilly, 97, 176
Chao Mêng-fu, 182, 210
Charles de Hangest, 253
Chartres, 63, 140
Château-Gontier, 131
Chia-Chiang-hsien, 220
Chiang-su, 196
Chi-Hsia-ssu, 285
Chou Chi-ch'ang, 182, 185
Ch'üan-Chou, *si veda* Zayton
Cilicia, 194
Cina, 30, 106, 145, 182, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 204, 206, 218, 220, 229, 236, 242, 265, 286
Cipro, 106, 194, 197
Cividale, 136
Cizico, 94
Clemente V, papa, 194
Clermont d'Oise, 253
Cleve, Joos van, 224
Cloquet, L., 272
Clusone, 252
Cock, Jan de, 89, 250
Coene, Jacques, 196
Colombo, Cristoforo, 196, 202
Colonia, 48, 51, 58, 60, 110, 131, 132, 140, 192, 197, 239, 273
Como, 259
Conques, 58, 175
Coomaraswamy, A. K., 166
Corbie, 58
Cornelio Agrippa, 211
Cosacchi, S., 34
Costantino I, imperatore, 97
Cracovia, 193
Cranach, Lucas, 79, 187
Cremona, 252, 255, 256
Creta, 53, 54
Crèvepanse, isola di, 156
Cristoforo, san, 68
Crouchback, Edmond, 282, 283
Crowland, isola di, 249
Ctesias, 190
Ctesidene, 81
Cuba, 202
Cuma, 253
Cusano, Niccolò, 228, 232

D'Adda, G., 114
Daddi, Bernardo, 255, 256
Daghestan, 123
Damasco, 106, 110
Dan-Rin, 256
Dante, 68, 176, 197
Danzica, 197
Davenescourt, 253
David, Gérard, 220
Delhi, 280
Delisle-Meyer, 70
Demay, G., 61
De Mély, F., 198, 210
Denis, decano di Sens, 61
Deonna, W., 85
Deutsch, Hans Rudolf Manuel, 127
Deutz, 140
Didron, A.-N., 68
Dietrich, vetraio, 118
Digione, 131, 235, 286
Douai, 47
Dresda, 46
Duccio da Buoninsegna, 176

Ducerceau, 127
Du Chesne, Joseph, 224
Durand, Guillaume, vescovo di Mende, 160
Dürer, Albrecht, 68, 118, 198, 210, 239
Durrieu, P., 171, 172

Eadwin, 63
Ecouis, 282, 286
Edmond de Laci, 176
Edmondo, sant', 108
Edoardo I Plantageneto, re d'Inghilterra, 105, 194, 283
Egina, 57, 94
Egitto, 53, 54, 81, 105, 106, 165, 193, 194, 196, 228, 248
Eleonora, moglie di Edoardo I re di Inghilterra, 282, 283, 286
Ely, 282, 285
Enguerrand de Marigny, 282
Enlart, C., 179
Enlidja, 280
Ennezat, 252
Enrico III, re d'Inghilterra, 282
Enrico di Festingen, arcivescovo di Treviri, 150
Enrico di Lancaster, conte di Derby, 68
Enrico d'Ulma, 58
Epicuro, 253
Eraclio, 97
Ermengau, Maestro, 271
Erodoto, 53, 57, 191
Errera, 114
Esculapio, 62
Essen, 58
Étampes, 68
Ethicus, 209
Eustachio di Kent, 153
Exeter, 282, 284, 285
Ezechiele, 208

Falke, O. von, 197
Famagosta, 106
Federico II, 105, 108, 193, 207
Fenicia, 54, 85
Fiandra (-e), 51, 151, 222, 236
Ficino, Marsilio, 228
Fikry, A., 111
Filippo di Borgogna l'Ardito, 155, 252
Filippo il Bello, 120, 194
Filippo il Buono, 215
Firdusi, 145, 160, 171
Firenze, 108, 218, 248, 256
Firuz, 57
Flettner, P., 127
Focillon, H., 32, 34, 38, 289
Foissy, 286
Fontainebleau, 127
Fouquet, 176
Francesco d'Assisi, san, 176, 259, 263
Francia, 51, 63, 70, 106, 110, 127, 133, 140, 156, 165, 176, 194, 197, 209, 211, 252, 253, 258, 282, 286
François de la Sarraz, 253
Freauville, 123
Friez, Hans, 176
Fu-Chien, 195
Furtwängler, A., 52

Gallia, 56
Gand, 215
Gandhāra, 261
Ganli, 280
Gaur, 280
Gautier de Coincy, 190
Gautier de Metz, 62, 205
Gengis-khan, 193
Genova, 108
Georgia, 110
Gérard, vescovo, 195
Germania, 51, 70, 127, 132, 163, 253
Germanico, Giulio Cesare, 59
Gerusalemme, 145, 194
Ghāzān, 105, 194
Giacomo, san, 80
Giacomo I d'Aragona, 194
Giacomo II d'Aragona, 105
Giappone, 202, 211, 242, 266
Gioacchino da Fiore, 209
Giotto, 176
Giovanna d'Evreux, 197
Giovanni da Montecorvino, 195
Giovanni dal Pian dei Carpini, 190, 195, 198
Giovanni Senza Paura, duca di Borgogna, 151, 196, 216
Giovenale degli Orsini, 198
Gisors, 253
Goethe, Johann Wolfgang, 227, 228
Goffredo Plantageneto, arcivescovo di York, 63
Gourmont, Jean de, 127
Gournay, 44
Gozzi, Carlo, 158
Grandisson, John, 285
Grecia, 92, 111, 228
Grünberg, 74, 79
Grünewald, Matthias, 31, 70, 187, 224
Grünwedel, A., 254
Guevara, Don Felipe de, 81
Guillaume de Harcigny, 253, 258
Guillaume de la Marche, 282, 286
Guillaume de Metz, 215
Guillaume de Nangis, 196, 209
Guillaume de Prato, 195
Guillaume le Clerc, 178, 215
Gulfa, 280
Gurk, 65
Gutlac, santo, 249
Guy e Jean de Carcassonne, 195

Hahnloser, H., 40 nota
Hal, 252
Halberstadt, 51
Han-Cho, 230
Hardingstone, 282, 283
Harvey, J. H., 114, 284
Hatria, 85, 89
Haydn, H., 33
Heiligenkreuz, 94
Helm, R., 253
Hendaye, 63
Herāt, 139, 143, 160, 230
Herberstein, S. de, 151
Hereford, 44, 58
Hermann di Turingia, 150
Herrade di Landsberg, 72, 148
Hesdin, 110
Hildesheim, 150
Hocke, G. R., 33
Holbein, Hans, 127, 210
Howstead, 284
Hoxne, 155
Hsiao Hsün, 205
Huizinga, J., 33, 258
Hülegü, 106, 193, 195, 206
Huys, Pieter, 31, 80, 94, 224, 240, 249, 250

Ibn al-Baytar, 146
Ibn al-Haitham, 105
Ibn al-Wardi, 204
Ibn Batutah, 204
Ibn Buhtyašū, 179
Iltūtmiš, sultano, 280
India, 54, 62, 145, 153, 159, 195, 196, 202, 204, 205, 211, 218, 255, 261, 265, 266, 277, 280
Inghilterra, 51, 63, 70, 96, 99, 106, 112, 124, 142, 151, 165, 176, 182, 187, 190, 194, 197, 277, 282, 287
Innocenzo IV, papa, 195
Irak, 194
Iran, 105, 106, 193, 194, 206, 278, 295
Irlanda, 134, 151
Isabella di Baviera, 198
Isabella di Francia, 111
Isacco di Norwich, 68
Isidoro di Siviglia, sant', 65, 215
Iskander, 145, 146, 158
Israele, 208
Issoudun, 218
Italia, 58, 66, 101, 108, 110, 111, 124, 139, 140, 142, 144, 165, 176, 193, 222, 252, 258, 296

Jacopo del Casentino, 255, 256
Jao Tzu-jan, 230
Jaroslavl, 193
Jean d'Auteuil, 282
Jean de Croisètes, 110
Jean de France, duca di Berry, 88, 97, 106, 151, 153, 196, 201, 252
Jean de Laon, 282
Jean du Pré, 252
Jean le Long, 196
John of Battle, 282
Joinville, Jean de, 190, 196, 209
Jouet, 252

Kakrak, 265
Kārlī, 277
Kashan, 114
Keikhot, 284
Kermaria, 252
Khanbaliq, *si veda* Pechino
Khatchen, 207
Khorasan, 134, 139
Kiamsi, 232
Kiev, 193
Kiracos, 194, 207, 208
Kircher, Athanasius, 232
Kiš, 119
Kondakov, N., 119
Königsberg, 74
Kou, 190
Kuan T'ung, 236
Kubach, E., 34
Kūbachī, 123
Kuban, 54
Kulbargā, 280
Kung K'ai, 261
Künstle, K., 252, 253

La Ferté-Loupière, 252
Lagrange, cardinale, 253, 258
Lancre, P. de, 63, 211
Langley, Sir Geoffroy de, 284
Laon, 253, 258
Latellier, Marie, 282
Latini, Brunetto, 215, 232
Laufer, B., 189, 260
La Valletta, 248
Leida, 62
Leignitz, 193
Léonard, Camille, 61
Leonardo da Vinci, 31, 87, 114, 118, 127, 179, 232, 238, 296
Leone di Sens, santo, 108
Le Puy, 111
Leroi-Gourhan, A., 182
Lévis, Roger de, 282
Libia, 53
Li Ch'êng, 236
Lilla, 61, 80
Li Lung-mien, 182, 187, 190, 210, 222, 228, 248, 273
Limoges, 111
Lincoln, 284, 285
Lin T'ing-kuei, 182
Lione, 46, 58, 123, 124, 131, 162, 193, 252
Lisbona, 80, 92, 94, 187, 240, 250
Li Shan, 230, 236
Lochner, Stephan, 176, 192

Lomās rsi, 277
Londra, 106, 194, 216, 252
Lorenzo, Fra, 155
Lotario I, imperatore del Sacro Romano Impero, 58
Lubecca, 151, 252
Lucca, 108
Luçon, 122
Luigi IX, re di Francia, il Santo, 63, 105, 111, 112, 123, 133, 140, 193, 194, 195, 205, 207, 209
Luigi XI, re di Francia, 257
Luigi XII, 216
Luigi d'Orléans, 106
Luigi il Buono, 58
Lung-Fu-kung, 206
Lung-mên, 278
Lusignano, 105
Lu Sin-chong, 222
Luxeuil, 165
Lynn, 44

Macarius, canonico, 82
Macrobio, 67
Maestricht, 62, 123, 136, 144
Magonza, 58, 239
Maimonide, Mosè, 145, 150, 153
Malabar, 151
Malaga, 108
Mâle, E., 33, 63, 252, 263
Man, isola di, 94
Mandeville, Jean de, 32, 60, 62, 92, 151, 153, 190, 191, 195, 196, 197
Māndū, 280
Mandyn, Jean, 80, 249
Mang, Heinrich, 88
Mantes, 140
Marburgo, 59
Marchant, Guyot, 252
Margherita d'Austria, 81
Marguerite de Bar, 114, 134
Marguerite de Beaujeu, 88, 120
Maria d'Aspilcuete, 63
Maria di Brabante, 252
Marienfeld, 250
Marmion, Simon, 201, 236
Marne, 89
Maspero, G., 182
Mathieu de Coucy, 97
Matilde di Brandeburgo, 58
Matsys, Quentin, 250
Mayenne, 131
Megenberg, Conrad de, 215
Melantone, 64
Melfi, 252, 259
Mellier, Nicolas, 282
Memling, Hans, 224
Menandro, 253
Mercatelles, Raphaël de, 215
Mesopotamia, 133
Met de Blès, Henry, 80, 249, 250
Metodio, santo, 208
Metz, 44, 96, 124, 131, 142, 252
Milano, 118, 140
Mimizan, 65
Mirza Haidar, 119
Mohenjo-Daro, 135, 144
Moissac, 111, 175
Monaco, 216, 248
Monastir, 280
Mongka, Gran Khan, 195, 197, 205
Mongolia, 194, 208, 295
Montecassino, 139
Montefiascone, 259
Montfaucon, Bernard de, 59
Montreuil-sur-Mer, 286
Monza, 58
Moschione, 253
Moscovia, 151
Mossul, 106, 123, 137, 140
Moulins, 253, 258
Münster, 163
Munster-Gladbach, 123
Murcia, 108

Nanchino, 285
Napoli, 259
Nāsik, 277
Nāsir ed-Din al-Siwasi, 160
Nayin, 280
Niccolò III, papa, 195
Niccolò IV, papa, 194
Nicolas, abate, 61
Nicolas, teologo, 195
Nicolas de Margival, 252
Nicosia, 106
Ninive, 145
Nivelles, 282
Nizāmī, 145
Noman, re di Hira, 253
Norimberga, 68, 192, 220, 264, 271
Northampton, 282
Norwich, 282
Nychoneran (Nicumera), isola di, 190

Odorico di Pordenone, 32, 150, 190, 195, 196, 205, 263
Öljeitü, 105, 194
Ono no Komachi, 256, 258
Origene, 68
Ormesby, 114, 133
Orvieto, 165
Ottone IV, duca di Baviera, 108
Oxford, 79, 167, 242

Paderborn, 163
Padova, 259
Paesi Bassi, 79, 118, 197
Palermo, 108
Palestina, 105, 151
Panfilia, 94
Panofsky, E., 32, 293

Paolo, san, 175
Pâquette, 195
Parigi, 58, 61, 105, 110, 111, 124, 131, 139, 140, 163, 182, 194, 195, 252, 289
Paris, Matthieu, 62, 70, 196, 207
Paterna, 165
Patinier, Joachim, 224, 250
Pavia, 136
Pechino, 194, 195, 196, 202, 204, 205, 261, 263
Pellegrin, François, 127
Percy, Eleonora, 285
Peregrino, vescovo, 195
Perm, 163
Persia, 56, 105, 106, 110, 160, 166, 194, 196, 206, 236, 266, 272, 280
Perugia, 197
Pest, 193
Petachia, rabbino di Ratisbona, 145, 150
Peterborough, 101, 165
Petrarca, 97, 159, 216
Petrucci, R., 238
Petrus Christus, 222
Petrus di Lucalongo, 195
'Phags-Pa, 263
Philippe de Thaon, 178, 215
Picard, Ch., 53
Pidzak, Sargis, 160
Pierre le Picard, 53, 215
Pietro, vescovo di Russia, 193
Pipino I, re d'Aquitania, 58
Pirro, 60
Pisa, 68, 176, 252, 254, 256, 258
Platone, 59
Plinio il Vecchio, 52, 53, 75, 82, 191
Plutarco, 59
Poggio Mirteto, 257
Poitiers, 194, 204
Pol de Limbourg, 97
Polinesia, 202
Polo, Maffeo, 195, 196
Polo, Marco, 32, 62, 106, 190, 191, 195, 196, 197, 202, 204, 215, 236
Polo, Niccolò, 32, 195, 196
Polonia, 193
Pomponio Mela, 191
Ponch, Johannes, 140
Postumo, 40 nota, 97
Preuilly, 282
Priene, 53
Properzio, 57
Pucelle, Jean, 122, 142, 176, 272

Qalāwū'n, 123
Qara-qogo, 187
Qaraqorum, 197, 205, 210
Qizil, 259
Quarton, Enguerrand, 176
Qubilai, 194, 195, 202, 204, 210, 263
Quinsai (Hang-chou), 196
Qutb, 280

Rabban Šauma, 194
Ragot, Hugues, 60
Raqqa, 133
Ratisbona, 110, 197
Ravenna, 86
rDo-rje-dpal, 263
Reen, Cornelius, 168
Reims, 89
Renania, 148
Renato d'Angiò, re d'Aragona e Sicilia, 74
Riccardo di Borgogna, 195
Riccardo II, re d'Inghilterra, 101
Ricoldo da Monte Croce, 32, 195, 196, 198, 208
Robert, scultore, 284
Robert de Clari, 58
Robert de l'Omme, 155
Roberto II d'Artois, 110
Roes, Anne, 52
Roma, 96, 194, 197, 296
Rosny, 167
Rostov, 193
Rouen, 66, 89, 131, 132, 166, 216, 218, 220, 282
Royaumont, 282
Rubrouck, 195, 196, 197, 198, 202, 205, 207, 209, 210, 263, 278
Ruggero, arcivescovo di York, 67
Ruggero II, duca di Puglia e di Calabria, 108
Ruof, Jacques, 187
Russia, 29, 193, 196

Sadi, 204
Saint Albans, 62, 70, 207, 284
Saint-Benoît-le-Château, 163
Saint David, 284
Saint-Dié, 123
Saint-Leu d'Esserent, 140
Saint-Omer, 286
Saint-Pierre de Reddes, 111
Saint-Quiriace de Provins, 108
Saint-Riquier, 218, 220
Saint-Sever, 111, 112
Sakisian, A., 119, 139, 172
Samarcanda, 151
Sāmarrā, 120
Šamuraš, 179
Sam-yas, 261, 263
San Maurizio (Svizzera), 58
Sāntchī, 277
Sardegna, 52
Sarraz, La, 253, 258
Saulieu, 175
Saxl, F., 32, 293
Sayida, 280
Scarning, 284

Schedel, 215, 263
Schleswig, 132
Schlosser, J. von, 40 nota, 97
Schönberger, O., 70
Schongauer, Martin, 31, 176, 187, 248, 249
Sedgeford, 68
Sens, 61, 94, 108, 123, 197, 218, 282
Serse, re di Persia, 57
Shakundi, cronista di Cordova, 108
Shên-T'ung-ssu, 279, 288
Siberia, 191
Sicilia, 58, 94, 108, 110
Sīdī Alī Chelebi, 150
Sidrach, 260
Sigualdo, patriarca, 136
Silos, 218
Simeone, rabbino di Sens, 145, 150, 151
Simeone da San Quintino, 194, 195
Sindufu (Ch'êng-tu), 196
Sīrāz, 232
Siria, 106, 133, 193
Sis, 134, 194
Sofocle, 253
Souillac, 175
Soulier, G., 111, 198
Spagna, 101, 105, 108, 114, 120, 123, 124, 140, 143, 165, 176
Spalato, 135
Srong-btsan-sgam-po, 263
Ssu-ch'uan, 196, 220
Stein, Aurel, 182
Stephani, L., 85
Sterling, Ch., 193, 228
Subiaco, 252, 254, 256
Suffolk, 155
Suger, 58
Sugiu (Su-chou), 196
Suippes, 89
Sung Ti, 238
Svizzera, 163, 258
Sypher, W., 33 nota

Tabriz, 146, 150, 196
Talete, 86
Tangeri, 204
Taranto, 94
Tartaria, 190
Tell-Halaf, 54
Tenenti, A., 34
Teodolinda, regina dei Longobardi, 58
Teodota, 136
Tettnang, 95
Tharros, 52, 54, 56, 70
Thérouanne, 48, 120
Thiélouse, 163
Thomas de Cantimpré, 215
Thorailles, 89
Tiberio, 97
Tibet, 248, 261, 262, 266, 270
T'ien-Lung-shan, 278
Tikkanen, 144
Tiro, 85
Tivoli, 135
Tiziano, 66
Tolnay, Ch. de, 228
Tolomeo, 59
Tolosa, 46, 72
Tommaso d'Aquino, san, 59
Tosa Mitsuaki, 242
Tosa Mitsunobu, 242
Toul, 59
Tournai, 61
Tours-sur-Marne, 89
Traut, W., 268
Trebisonda, 196
Treviri, 58
Trimalcione, 253
Tripolitania, 135
Troyes, 58, 123, 252, 288
Tucher, H., 151
Tung-Fêng-hsien, 278
Tun-huang, 163, 182, 191, 202, 236, 248, 261
Turchia, 195
Turkestan, 106, 163, 194, 205, 263
Tu Yu, 144

Udyana, 262
Ugo di San Vittore, 154
Ungheria, 193, 209
Ur, 52, 54
Urbano V, papa, 195
Urbano VIII, papa, 68
Utrecht, 63

Vaiśravanā, 182
Valencia, 114, 165, 194
Valmont, 282
Van Berchem, 133
Vasari, Giorgio, 114
Vendôme, 51, 167
Venezia, 79, 105, 108, 127, 151, 196, 220
Vérard, Antoine, 252
Verdun, 61
Vernon, 64
Versailles, 110
Vézelay, 175
Vienna, 79, 80, 193, 242
Vienne, 105, 163, 252
Villard de Honnecourt, 40 nota, 123, 160, 165
Villiers-Saint-Benoît, 252
Vinaver, E., 34
Vincennes, 97
Vincent de Beauvais, 59, 151, 153, 196, 255
Vitruvio, 218, 221
Vladimir, 193
Voûte-Chilhac, 111

Wahlstadt, 193
Wake, Thomas, 68
Wakwak, isola, 145, 146
Walter di Milemete, 44
Walter Map, 252
Warburg, A., 33 nota
Washington, 168
Wells, 282, 285
Westfalia, 163
Westminster, 101, 111, 282, 283, 285
Weyden, Roger van der, 222
Wier, Jean, 211
Wiesbaden, 65
William di Devon, 120, 140
Winchester, 139
Wind, Edgar, 70
Winterthur, 235
Wittenberg, 62
Wittkower, R., 33
Wolfegg, 88
Wolfenbüttel, 150
Wolgemut, 263, 271
Worms, 218
Wu Tao-tzu, 181, 222

Xertigny, 163

Yemen, 114
Yonne, 252
York, 44, 63
Yüan, 182
Yü-Chi, 182
Yün-kang, 278
Yün-Mên-shan, 278

Zakro, 54
Zayton, 195, 196
Zipangri, isola di, 215, 216
Zoroastro, 59

FINITO DI STAMPARE NELL'APRILE 1997
DALLA TECHNO MEDIA REFERENCE S.R.L. - MILANO

Printed in Italy